
LOUIS I. KAHN
Conversaciones con estudiantes
GG

Editorial Gustavo Gili, SA

08029 Barcelona Rosselló, 87-89, Tel. 93 322 81 61
México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. 55 60 60 11

LOUIS I. KAHN
Conversaciones con estudiantes

GG100
1902-2002

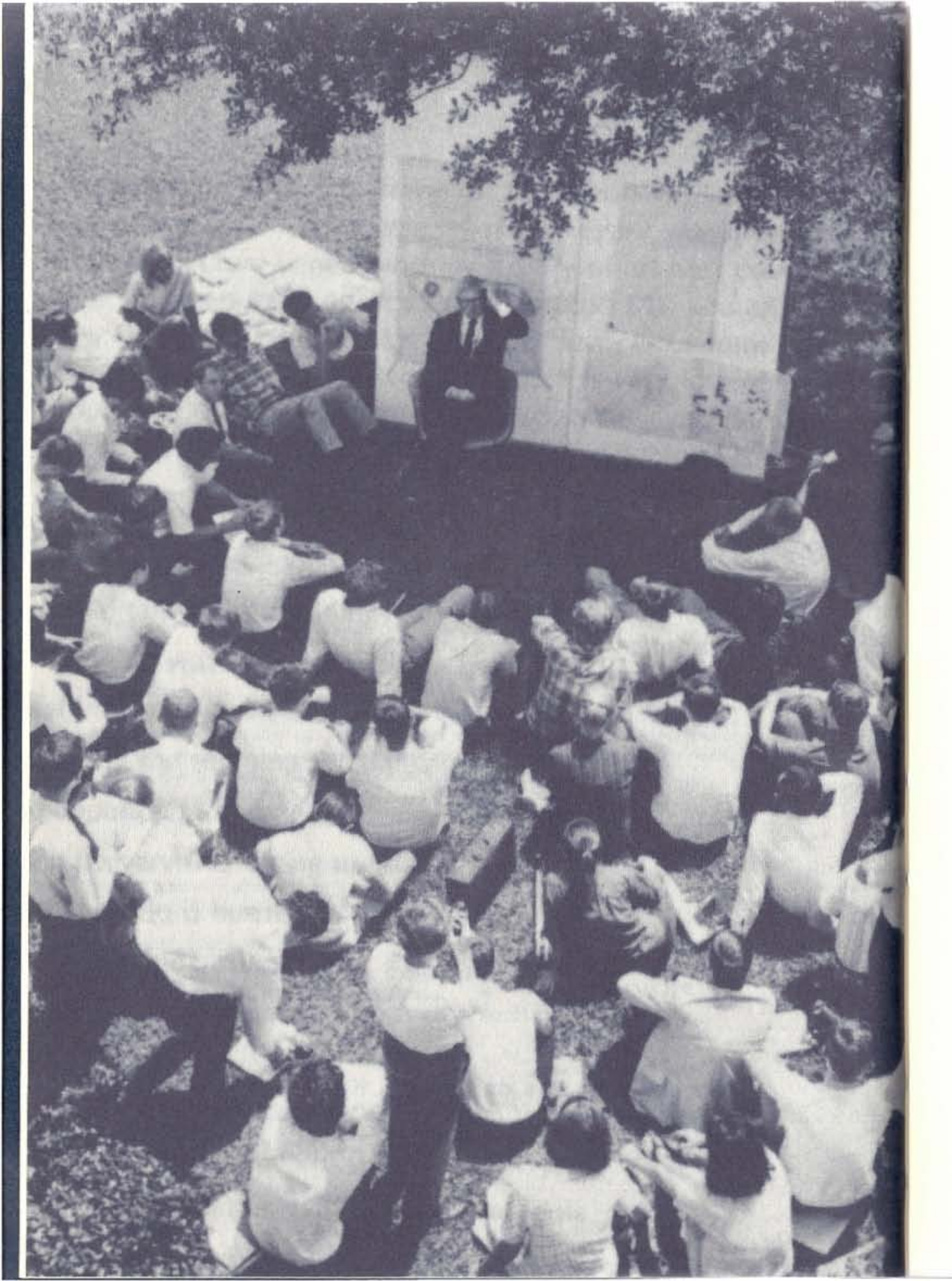
Título original:
Louis I. Kahn. Conversations with students
Publicado en 1998 por Rice University School of Architecture / Princeton Architecture Press, Nueva York, EE UU.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili SA.

Editor: Dung Ngo
Agradecimientos: Peter Papademetriou, Cathy Ho, Lauri Puchall, Maurice Miller, Jonathan Greene, Mark Lamster y Luke Bulman
Versión castellana: Nadia Casabella, Diego Castillo y Sara Nadal
Revisión a cargo de Moisés Puente

Printed in Spain
ISBN: 84-252-1887-X
Depósito legal: B. 20.172 - 2002
Impreso en: Gráficas 92, SA, Rubí (Barcelona)

ÍNDICE



LOU: ICONO

Han pasado tres décadas desde la primavera de 1968 cuando, un año antes de la primera edición de este texto, Lou Kahn hablaba a sus estudiantes de Rice, a toda una generación. Aquellos muchachos de las fotografías, tan radiantes con sus camisas blancas, sentados bajo el sol de Houston, parecen de una época que el tiempo ha dejado atrás; pero Lou permanece de un modo atemporal.

Alrededor de un año antes habían aparecido dos libros que fueron los textos más oportunos de hace treinta años: *New Brutalism* (*El brutalismo en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1967) de Reyner Banham, y *Complety and Contradiction in Architecture* (*Complejidad y contradicción en arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995[8]) de Robert Venturi. Aunque ambos estudios confrontaban los supuestos de los arquitectos de la corriente principal de aquellos momentos, y sus posiciones eran divergentes en términos de teoría arquitectónica, tenían un aspecto en común: la significativa inclusión de Lou Kahn, como si su presencia sirviera de puente entre las principales ideologías, y legitimase aspectos de lo que entonces eran puntos de vista provocativos.

Lou Kahn fue el único estadounidense que asistió al CIAM X en Otterlo, y los valores expresados en el trabajo de sus admiradores, el Team X, eran lo más importante que se debía conocer en 1968, cuando me acababa de graduar y era el profesor asistente más joven de la Rice School of Architecture. Hablaban de una actitud más inclusiva de la historia, del carácter local y de la sensibilidad hacia la cultura básica de la sociedad. El colega más joven de Kahn, Robert Venturi, que fue mi director de tesis en Yale en 1968, aportaba estas ideas para sugerir que el paisaje popular estadounidense podía ser aprovechado mientras se re-formaba, e incluso analizaba estas ideas con más detalle que Kahn, al observar notables relaciones entre Roma y Las Vegas.

Entre paréntesis, quizás sea irónico que la propia arquitectura de Kahn se mantenga alejada del paisaje de Houston en aquella época: nunca construyó un edificio comercial de oficinas, e imaginaba espacios definidos que extendían la conexión entre los edificios y el contexto, hablando proféticamente de "necesidades cívicas" y de cómo "llegaremos a una ciudad sin arquitectura, y ya no será una ciudad".

Lou Kahn abandonó la idea de que la arquitectura debía ser una fuerza activa, tanto en la escala del entorno

como en la de la interacción humana; hablaba de "Las instituciones del hombre," o de cómo "los edificios deben estar de acuerdo con su propia naturaleza" o de que "los arquitectos deben aprender que tienen otros derechos... sus propios derechos". Por ello, los edificios deben tener una voluntad, pero se la han de dar los arquitectos: una responsabilidad terrible y un desafío indiscutible.

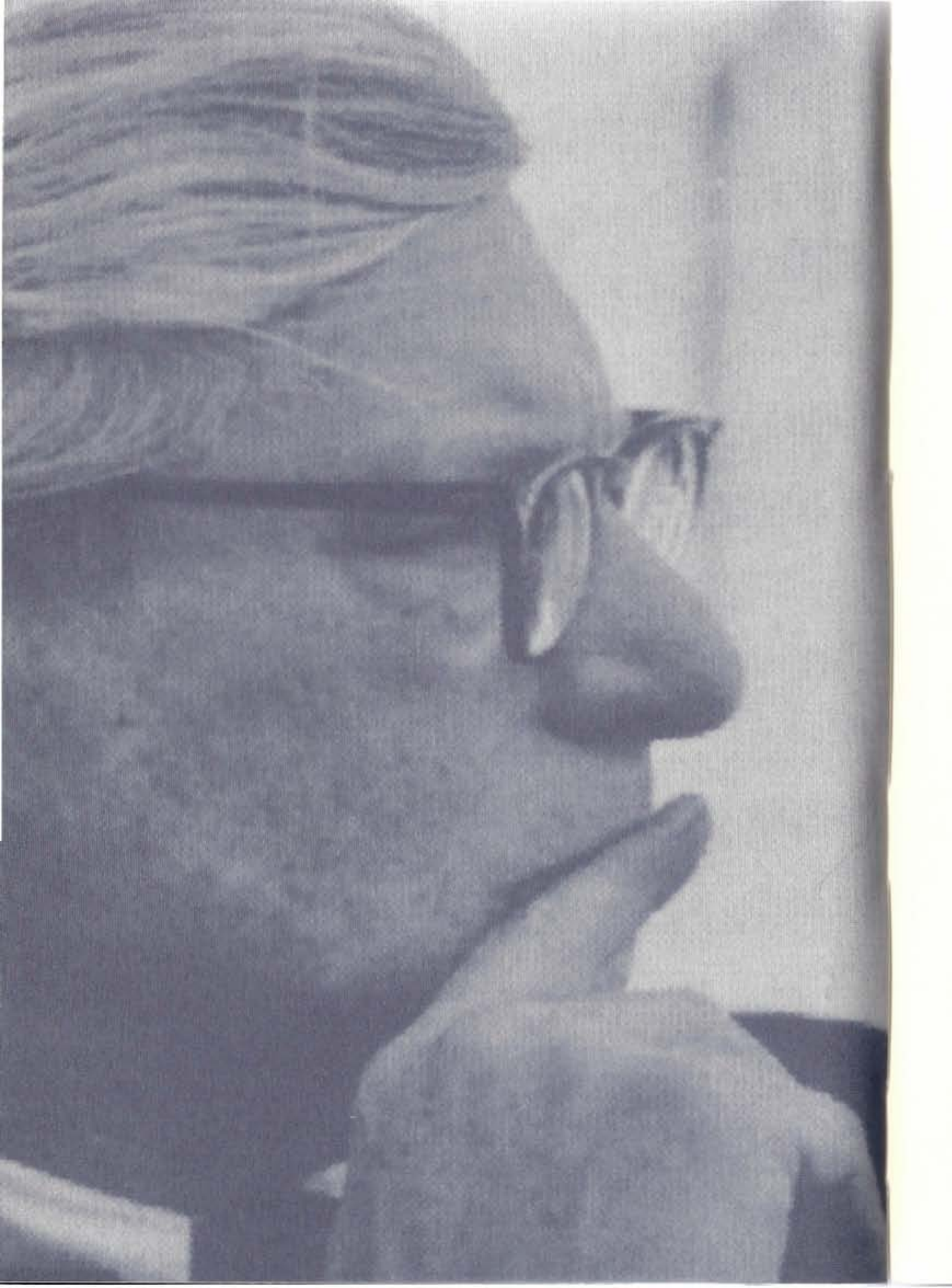
Este aspecto trascendental de la visión de Kahn fue el que se mantuvo como idea central en su evolución con respecto al proyecto del entorno. La "función" dio paso a las ideas de propósito e intención, y los usos de la historia, en cuanto que representación formal, que constituyeron el centro del debate posmoderno de las décadas de los años setenta y ochenta, fueron superados por la obra de Kahn. Como explica en estas páginas, se puede percibir el pasado vivo, pero no como una cuestión de estilo, sino como un renacimiento y una parte integral del proceso de hacer.

Lou Kahn habla de nuevo a través de tres décadas, y sus sensibilidades siguen siendo relevantes para una nueva generación de estudiantes de camisa blanca y de arquitectos; sus valores e ideales permanecen como postulados normativos.

Cuando llevé a cabo la primera edición de este libro en 1969, mi idea era elaborar un texto en respuesta a la naturaleza poética de las explicaciones de Kahn. Para ello utilicé sus palabras grabadas inéditas sin editar y reconstruí su presencia física bajo la forma de "verso libre" o, por lo menos, algo de su apariencia, para representar visualmente el ritmo de su modo de expresar sus ideas. Agradezco a Dung Ngo que conservara ese formato; también agradezco a Lars Lerup y Kevin Lippert que volviesen a publicar ese texto bajo una forma actualizada tras la primera edición de 1969 del fallecido George Wittenborn.

Peter Papademetriou

luz blanca, sombra negra



Hace
cerca de un mes,
estaba trabajando hasta tarde en mi despacho,
como de costumbre,
y un hombre que trabaja conmigo me dijo,
"Me gustaría hacerte una pregunta
que me ronda por la cabeza desde hace tiempo...
¿Cómo describirías esta época?"

Este hombre es húngaro, vino a este país
cuando los rusos entraron en Hungría.
Me quedé pensando en su pregunta porque, de alguna manera,
me fascina contestar preguntas de las que desconozco la respuesta.

Pero había estado leyendo en el *New York Times Magazine*
acerca de lo sucedido en California.
Estuve viajando por California y pasé por Berkeley,

y me di cuenta del alcance de la revolución,
y de las grandes promesas de la máquina, y sentí,
por haberlo leído hacía poco,
que había poetas intentando escribir poemas
sin palabras.

Me senté durante al menos diez minutos,
sin moverme,
repasando todas estas cosas en mi mente,
hasta que, finalmente, le dije a Gabor,

"¿Cómo es la sombra de la luz blanca?"

Gabor tiene la costumbre de repetir lo que dices,
"Luz blanca... luz blanca... no sé".
Y le dije, "Negra, no tengas miedo,
porque la luz blanca no existe,
como tampoco existe la sombra negra".

Creo que es el momento de llevar a nuestro sol a juicio,
a todas nuestras instituciones a juicio.

Me crié cuando la luz del sol era amarilla
y la sombra azul.
Pero me doy cuenta de que era una luz blanca y una sombra negra.
Aun así, nada de esto es alarmante, porque creo que llegará

un amarillo luminoso y un azul hermoso,
y que la revolución impulsará un nuevo sentido
de lo maravilloso. Sólo a partir de lo maravilloso
pueden surgir nuevas instituciones...
seguro que no pueden surgir del análisis.

Y dije, "Sabes, Gabor,
si pudiera pensar a qué dedicarme, distinto de la arquitectura,
escribiría un nuevo cuento de hadas,
porque del cuento de hadas surgieron los aviones,
y las locomotoras,
y esos maravillosos instrumentos: nuestras mentes...
todo surgió del *maravillamiento.*"

Todo ocurría en un momento
en que iba a pronunciar tres charlas consecutivas en Princeton.
No tenía aún título para mis charlas,
y estaba siendo acosado por el secretario
que quería los títulos para anunciarlas.
Después de la noche de la discusión con Gabor,
ya sabía los títulos.
(Cómo compensa tener a alguien que se preocupa
por todo, y no sólo por nimiedades.)

Gabor está tan preocupado.
De hecho, está tan enamorado del significado

de la "palabra" misma
que fácilmente compararía
una escultura de Fidias
con una palabra.
Cree que una palabra tiene dos cualidades.
Una de ellas es mensurable, de uso cotidiano,
la otra es la maravilla de su propia existencia,
que es inconmensurable.

Así que sabía ya los títulos de mis charlas en Princeton:
a la primera la llamé,
Arquitectura: la luz blanca y la sombra negra
a la segunda,
Arquitectura: las instituciones del hombre
y a la tercera,
Arquitectura: lo increíble.

En el reino de lo increíble se halla
lo maravilloso del nacimiento de una columna.
Del muro nace la columna.
El muro hizo bien al hombre.
Con su grosor y su fuerza
lo protegió de la destrucción.
Pero pronto, la voluntad de mirar hacia fuera
hizo que el hombre agujereara el muro,
y al muro le dolió mucho, y dijo,

"¿Por qué me haces esto?
Yo te protegí; te hice sentir seguro,
¡y ahora me atraviesas con un agujero!"
Y el hombre respondió, *"¡Pero ahora veré el exterior!*
Veo cosas maravillosas ahí fuera,
y quiero mirarlas".
Y el muro continuó sintiéndose muy triste.
Más tarde, el hombre dejó de agujerear el muro,
e hizo una abertura más perspicaz,
adornada con piedras delicadas,
y puso un dintel sobre la abertura.
Y pronto el muro se sintió bastante bien.

Aquella manera de tratar al muro fue el inicio de
un orden en la manera de hacer muros con aberturas.
Después vino la columna,
que era un orden más bien automático,
que decidía que algo se abría,
o que no se abría.
El ritmo de las aberturas las decidía entonces el propio muro,
que ya no era un muro,
sino una serie de columnas y de aberturas.
La comprensión de todo ello no surgió de algo natural.
Surgió de un sentido misterioso
que el hombre posee para expresar las maravillas del alma
que demandan expresión.

La razón de nuestra vida es expresar... expresar odio...
expresar amor... expresar integridad y habilidad...
todo cosas intangibles.
La mente es el alma
y el cerebro es el instrumento del que se deriva
nuestra singularidad, y del que se deducen nuestras actitudes.
Un cuento de Gógol podría ser un cuento sobre la montaña,
el niño y la serpiente.
Su tema se *escoge* así.
La naturaleza no escoge... simplemente desenmaraña sus leyes,
y todo se diseña por la interacción de circunstancias
en las que el hombre decide.
El arte implica una elección,
y todo lo que el hombre hace pertenece al arte.

En todo lo que la naturaleza hace,
la naturaleza registra cómo lo hizo.
La roca registra a la roca.
El hombre registra cómo fue hecho.

Cuando somos conscientes de esto,
sabemos algo de las leyes del universo.
Algunos pueden reconstruir las leyes del universo
simplemente estudiando una hoja de hierba.
Otros tienen que aprender muchas cosas, muchas,
hasta saber lo necesario
para descubrir el orden del universo.

La inspiración por aprender
surge de nuestra manera de vivir.
A través de nuestro ser consciente
sentimos el carácter de la naturaleza que nos formó.
Nuestras instituciones del aprendizaje surgen
de la inspiración por aprender,
que es una intuición sobre cómo fuimos hechos.
Pero las instituciones del aprendizaje
tienen que ver principalmente con la expresión.
Incluso la inspiración para vivir
sirve para aprender a expresar.
La institución de la religión surge
de la inspiración a preguntar,
que a su vez surge de cómo fuimos hechos.

No conozco servicio más grande
que un arquitecto pueda hacer,
en tanto que profesional,
que darse cuenta de que cada edificio
debe servir a una institución del hombre,
tanto si la institución es de gobierno,
de hogar, de aprendizaje,
o de salud, o de ocio.

Una de las grandes ausencias en la arquitectura actual
es que estas instituciones no se definen,

que se dan por hechas, tal y como aparecen en los programas,
y se convierten así en edificios.

Quiero poneros algunos ejemplos
de lo que quiero decir con reprogramar.

Como trabajo de curso en la universidad,
planteé el problema de un monasterio,
y yo adopté el papel del eremita
que creía en la necesidad de una sociedad de eremitas.
¿Dónde empiezo?
¿Cómo siento esa sociedad de eremitas?
No tenía programa,
y durante dos densas semanas hablamos de la naturaleza.
(La comprensión de la naturaleza es uno de los objetivos del eremita.)

Una chica india fue la primera en decir algo significativo.
Dijo, "Creo que en este lugar
todo debería surgir de la celda.
De la celda surgiría el derecho a existir de la capilla,
de la celda surgiría el derecho al retiro,
y el de los talleres para vivir".
Otro estudiante indio
(sus mentes piensan de un modo más transcendente)
dijo, "Estoy de acuerdo, pero me gustaría añadir

que el refectorio debe ser equivalente a la capilla,
y la capilla equivalente a la celda
y el retiro igual al refectorio.
Ninguno es más importante que los demás".

Ahora bien, el estudiante con más talento de la clase era inglés.
Presentó un proyecto maravilloso
al que añadiría otro elemento,
una chimenea, que estaba situada en el exterior.
En cierto sentido, no podía prescindir del significado
del fuego, de la calidez y de la promesa del fuego.
También colocó el retiro a ochocientos metros del monasterio,
argumentando que era un honor para el monasterio tener
un retiro, y que una parte importante del monasterio
debería cederse al retiro.

Llamamos a un monje de Pittsburgh
para que nos dijera lo maravillosa que era nuestra reflexión.
Era un monje alegre,
un pintor que vivía en un estudio grande,
y que entraba en su celda a regañadientes.
Realmente empezó a tomarnos el pelo,
sobre todo acerca del refectorio situado
a ochocientos metros del complejo.
Dijo, "¡*Antes* preferiría que me sirvieran la comida en la cama!"
Cuando se fue, nos sentíamos desalentados,

pero luego pensamos,
"Total, es sólo un monje... ¡qué va a saber él!"

Desarrollamos el problema,
y hubo algunas soluciones maravillosas.
Os aseguro que lo más satisfactorio era tener la certeza
de que las soluciones no procedían de un programa muerto,
de un programa dictado en metros cuadrados.
Las consideraciones habituales acerca de la naturaleza
de un refectorio y demás fueron ignoradas.
Cuando corregimos los proyectos, invitamos al padre Roland,
y se declaró un acérrimo defensor
de los proyectos más ultramodernos,
pero el programa, que normalmente viene dado,
había muerto.
El programa original no contemplaba lo nuevo,
no tenía voluntad de vida,
y estos estudiantes estaban muy inspirados.
Cada estudiante dio con una solución distinta,
pero todos sugirieron una vida nueva, elementos nuevos.
No os lo puedo describir todo ahora,
pero lo que empezó como una simple reconsideración
emergió con el poder de un nuevo comienzo,
en el que los nuevos descubrimientos
podían llevarse a cabo en un contexto actual.

Propuse otro ejercicio en la universidad,
un club juvenil... algo de mucho interés hoy en día.
¿Qué es un club juvenil?
En cierto sentido, era necesario fijar un *lugar*
y para los alumnos, la búsqueda de un lugar
llevó consigo la idea de que sería fantástico que,
en las cercanías del club, algunas de las calles
pudieran cortarse para acabar con el movimiento,
el movimiento desinteresado a su través.
Ello provocaría que no fuera práctico atravesarlas,
y esas calles, en las que el tráfico era perjudicial,
iniciarían una nueva vida.
Sus cruces se convirtieron en pequeñas plazas
y, de algún modo, el club juvenil aparecía
como si fuera posible que estuviera allí.
Simplemente por la imposición directa,
las calles se convirtieron en aparcamientos
—e incluso en lugares de juego—
tal y como solía ser.

Recuerdo que, cuando era niño,
solíamos tirar el balón desde la ventana del primer piso.
Nunca íbamos a un espacio especialmente pensado para jugar;
el espacio del juego se establecía en el momento de jugar.
El juego era inspiración, no organización.

Durante nuestro debate sobre la naturaleza de un club juvenil,
un estudiante salió y dijo,
"Creo que un club juvenil es un granero".
Otro estudiante, algo contrariado
porque no se le había ocurrido antes lo del granero,
dijo, "No, creo que es una cabaña"
(Aquella no era ciertamente una gran contribución).

El propio Gabor, que asiste a clase como oyente,
no dice nada a menos que se le pregunte.
Estábamos ya en la tercera semana
deliberando sobre la naturaleza de un club juvenil.
Le dije a Gabor, "¿Qué crees tú que es un club juvenil?"

Dijo, "Creo que un club juvenil es un lugar *desde*.
No es un lugar *hacia*, sino *desde*.
Es un lugar cuyo espíritu debe ser
desde donde uno va, y no *hacia* donde uno va".

Es inmenso, cuando pensamos
en la luz blanca y la sombra negra.
¿*Por qué* esta revolución?
Porque la gente, de algún modo, se enfrenta a las cosas,
y, de repente, desconfían de las instituciones del hombre.
Desde la revolución vendrán más cosas maravillosas,
o simplemente, la redefinición de las cosas.

¿Es una escuela un lugar *hacia* o un lugar *desde*?
Es una pregunta sobre la que aún no me he decidido,
pero es algo terrible sobre lo que preguntarse.
Cuando proyectas una escuela,
¿dices que vas a tener siete seminarios...
o es algo que de algún modo tiene la cualidad
de ser un lugar en el que inspirarse?
¿Un lugar para hablar,
para sentir que participas de una especie de conversación?
¿Podría tener uno de esos espacios una chimenea?
Podría haber una galería en vez de un pasillo.
La galería es realmente el aula de los estudiantes,
donde el chico que no entendió demasiado
aquello que el profesor había dicho,
podría comentárselo a otro,
un chico que parece tener un tipo de oído distinto,
así que ambos acabarían por comprender.

El monasterio que estoy haciendo
tiene un lugar de entrada que resulta ser una puerta.
Está decorada para invitar a todas las religiones,
algo que se está empezando a hacer ahora.
Pero se les da un lugar sólo en la puerta de entrada,
porque la santidad del monasterio debe preservarse.

En el Salk Institute for Biological Studies,
cuando Salk vino a mi despacho y
me pidió que construyera un laboratorio,
el programa era muy simple.
Me dijo, "¿Cuántos metros cuadrados tienen
las torres de medicina de University of Pennsylvania?"
Le dije que unos 9.300.
Me dijo, "Hay una cosa que me gustaría poder lograr.
Me gustaría invitar a Picasso al laboratorio".
Su inspiración, claro está, era que en la ciencia,
preocupada por lo mensurable,
hay una voluntad de ser aquello que se es,
desde la cosa más pequeña.
El microbio quiere ser un microbio
(por alguna razón impía),
y la rosa quiere ser una rosa,
y el hombre quiere ser un hombre...
para expresar... cierta postura,
cierta actitud, cierto algo,
que se mueve en una dirección y no en otra,
martilleando sin parar a la naturaleza para proporcionar
los instrumentos que lo hacen posible.
Salk, el científico, intuía ese gran deseo de expresión.
El científico, aislado de cualquier otro modo de pensar,
necesitaba más que nada la presencia de lo inconmensurable,
que es el territorio del artista.

Es el lenguaje de Dios.

La ciencia encuentra lo que ya está ahí,
pero el artista hace lo que no está.

Esta consideración cambió el Salk Institute
de un simple edificio como el de University of Pennsylvania
a uno que requería un lugar de encuentro
que fuera tan grande como un laboratorio.

Era el lugar del vestíbulo del arte,
es decir, un lugar para las artes y las letras.
Un lugar en el que uno comía,
porque no sé de un seminario mejor
que los comedores.
Había un gimnasio;
había un lugar para los becarios que no eran científicos;
había un lugar para el director.
Había habitaciones sin nombre,
como el vestíbulo de entrada, que no tenía nombre.
Era la habitación más grande,
pero no estaba diseñada de ninguna manera.
La gente también podía rodearla;
no tenían por qué atravesarla.
Pero el vestíbulo de entrada era un lugar
donde se podía servir un banquete si se quería.

Ya sabes qué pasa cuando no quieres entrar
en un gran vestíbulo señorial
donde debes saludar a alguien al que no te apetece saludar,
y eso también les ocurre a los científicos.
A los científicos les entra pánico de que alguien cercano
esté haciendo exactamente lo mismo que ellos.
Eso les mata.

Todas estas reglas y consideraciones constituyen el programa.
(Si se lo quiere llamar así).
Pero programa es una palabra demasiado aburrida.
Se trata de comprender la naturaleza
de un conjunto de espacios
donde es bueno hacer algo en concreto.
Ahora bien, decís que algunos espacios
deberían ser flexibles.
Claro que algunos espacios deberían ser flexibles,
pero también los hay que deberían
ser completamente inflexibles.
Deberían ser pura inspiración...
sólo el lugar donde *estar*,
el lugar que no cambia,
excepto para la gente que entra y sale de él.
Es el tipo de sitio en el que se entra muchas veces,
pero del que sólo al cabo de cincuenta años dices,
"Eh, ¿te has dado cuenta de esto... y de aquello?"

Es una totalidad inspiradora,
no sólo un detalle, un simple artilugio
que insiste en gritarte.
Es algo parecido a una especie de cielo,
una especie de entorno espacial,
terriblemente importante para mí.
Un edificio es un mundo dentro de otro mundo.
Los edificios que personifican lugares de culto,
u hogares, u otras instituciones del hombre,
deben de ser fieles a su naturaleza.

Este es el pensamiento que debe perdurar;
si muere, la arquitectura está muerta.

Mucha arquitectura de la esperanza está muerta,
porque quieren sustituirla.
Pero me temo no tienen la habilidad de conseguirlo.
De modo que mucha gente está hoy dispuesta
a confiar demasiado en la máquina.
No deben nunca separar la máquina de la arquitectura,
que es su mayor poder.
Pronto llegaremos a una ciudad sin arquitectura,
y no será ya una ciudad.

Creo que hay áreas sin explorar en la planificación.
Creo que si se las entregara a los arquitectos,

todo iría bien.
Sin embargo, hay arquitecturas sin explorar en la ciudad...
la arquitectura del orden está sin explorar.
¿Por qué debemos construir depósitos distantes
del lugar al que transportan sus piezas?
¿Por qué no hay puntos
en los que los grandes cruces de circulación
proporcionen continuidad?

Aunque para otras necesidades cívicas
no hace falta ser tan estricto,
debemos prestar atención al agua,
porque el agua es cada vez más preciosa.
Debe haber alguna especie de orden en el agua;
el agua de una fuente,
y el agua del aire acondicionado
no tienen por qué ser la misma agua que bebemos.

Voy a construir una ciudad en la India,
al menos eso me han dicho,
y creo que allí la arquitectura más importante
serán las torres de agua.
Las torres de agua se ubicarán
donde estén los servicios cívicos.
Habrá torres de agua,
posiblemente, en los cruces de carreteras.

También se situarían allí la comisaría, los bomberos.
Ese lugar no será un edificio...
será simplemente una extensión de la carretera.
El movimiento tan sólo se enrosca en forma de avión...
mi cruce podría ser el lugar donde se coge el avión.

Creo que la solución de Eero Saarinen
para el aeropuerto de Dulles
es bella como lugar de entrada.
Quizás el tráfico no sea el mismo
porque la configuración no es la misma,
pero tienes la sensación de llegar a alguna parte,
y de que vas a ese lugar en un coche diseñado para ese fin.
El aeropuerto de Dulles es muy superior
a todos esos aeropuertos
en los que cada compañía tiene su propia casita.
En esos aeropuertos te sientes atrapado.
Es realmente una conspiración.
No son bondadosos con el hombre,
y uno se siente muy desamparado.
El hombre está *aquí* mientras debería estar en otra parte.

Hablábamos antes, esta mañana,
de los tres aspectos de la enseñanza de la arquitectura.
En realidad, creo que no enseño arquitectura,
sino que me enseño a mí mismo.

Estos, sin embargo, son los tres aspectos:
El primero es *profesional.*
Como profesional tienes la obligación de aprender
cuál debe ser tu conducta en las distintas relaciones...
en las relaciones institucionales,
y en tus relaciones con las personas
que te confían un trabajo.
En este sentido, debes saber distinguir
entre ciencia y tecnología.
Las reglas estéticas constituyen también un saber profesional.
Como profesional, estás obligado a traducir
el programa de un cliente a los espacios
de la institución a la que sirven.
Se puede decir que es un orden espacial,
o un entorno espacial de esta actividad del hombre
que es tu responsabilidad profesional.
Nadie debería tomar el programa
y simplemente dárselo al cliente
como si estuviera rellenando una receta médica.

Otro aspecto es la preparación del hombre para *expresarse.*
Esta es su propia prerrogativa.
Se le debe otorgar el significado de la filosofía,
el significado de la creencia, el de la fe.
Debe conocer las demás artes.
Utilizo ejemplos que quizás ya he utilizado demasiadas veces,

pero el arquitecto debe comprender su prerrogativa.
Debe saber que un pintor puede volver a la gente cabeza abajo,
si lo desea, porque un pintor no tiene por qué atenerse
a las leyes de la gravedad.
El pintor puede hacer puertas más pequeñas que las personas;
puede pintar cielos negros durante el día;
pájaros que no pueden volar;
perros que no pueden correr; porque es un pintor.
Puede pintar rojo donde ve azul.
Un escultor puede colocar ruedas cuadradas a un cañón
para expresar la futilidad de la guerra.

Un arquitecto debe usar ruedas redondas,
y debe hacer sus puertas más grandes que las personas.
Pero los arquitectos deben aprender que tienen otros derechos...
sus propios derechos.
Aprender esto, comprenderlo,
es dar al hombre las herramientas para hacer lo increíble,
lo que la naturaleza no es capaz de hacer.
Las herramientas tienen una validez psicológica,
y no simplemente física,
porque el hombre, a diferencia de la naturaleza,
tiene capacidad de elección.

El tercer aspecto que se debe aprender es
que la *arquitectura en realidad no existe.*

Sólo existe la obra de arquitectura.
La arquitectura *existe* en la mente.
Un hombre que realiza una obra arquitectónica
lo hace como una ofrenda al espíritu de la arquitectura...
al espíritu que no conoce estilos,
no conoce ni técnicas, ni métodos.
Que tan sólo espera aquello que se muestra a sí mismo.
Hay arquitectura, y es la materialización
de lo inconmensurable.
¿Se puede medir el Partenón?
No. Sería un asesinato.
¿Puedes medir el Panteón, ese edificio maravilloso
que colma las instituciones del hombre?

Cuando Adriano pensó en el Panteón,
quería un lugar al que cualquiera pudiera ir a rezar.
Qué maravillosa es esta solución.
Es un edificio sin dirección,
no es siquiera un cuadrado, que daría, de alguna manera,
direcciones y puntos a sus esquinas.
No hubo ocasión de decir
aquí va un altar, o allá. No.
La luz desde arriba es tal que no puedes acercarte a ella.
No puedes quedarte de pie bajo ella;
casi te corta como un cuchillo...,
y quieres alejarte de ella.

Qué solución arquitectónica más admirable.
Debería ser una fuente de inspiración
para todos los arquitectos,
un edificio así,
concebido así.

El diseño conduce la forma a la presencia

¿Cómo será la arquitectura dentro de cincuenta años?
¿Y qué podemos anticipar?


o se puede anticipar.

Esto me recuerda una historia... la compañía General Electric me pidió que les ayudara a diseñar una aeronave, y el FBI tuvo que acreditarme para poder hacerlo. Ya tenía todo el trabajo del que era capaz de hacer, pero aun así podía hablar sobre la aeronave. Me reuní con un grupo de científicos en una mesa larga. Era un grupo muy vistoso, fumadores de pipa, encanecidos y con bigote. Tenían un aspecto raro, de personas muy poco corrientes. Uno de ellos puso una ilustración sobre la mesa, y dijo, "Señor Kahn, queremos mostrarle el aspecto que tendrán las aeronaves dentro de cincuenta años". Era un dibujo excelente, un dibujo bonito, de gente flotando en el espacio y de bellos artefactos de aspecto complicado flotando en el espacio. Te sientes humillado. Sientes que el otro tipo sabe algo que tú ignoras por completo, ese tipo inteligente que te muestra algo y dice, "Este será el aspecto de una aeronave dentro de cincuenta años".

Inmediatamente dije, "No será así".

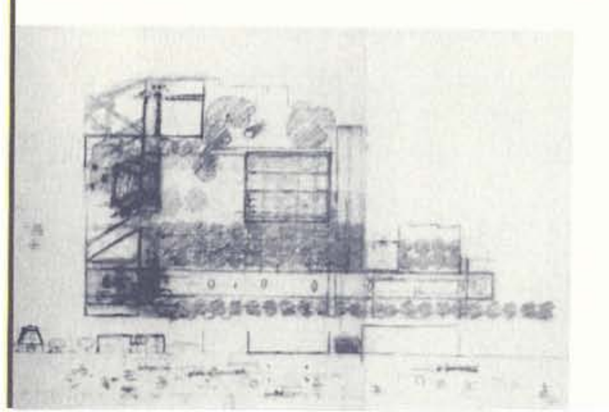
Y acercaron sus sillas a la mesa diciendo, "¿Cómo lo sabe?"

Dije que era fácil... Si saben ustedes cómo será algo dentro de cincuenta años, lo pueden hacer ahora. Pero no lo saben, porque el aspecto de una cosa dentro de cincuenta años será el que será.

Hay ciertas naturalezas que siempre serán verdad. El aspecto de una cosa no será el mismo, pero aquello a lo que la cosa responde sí. Es un mundo dentro de otro mundo; y eso será siempre así. Cuando tengan un recinto, será distinto de lo que está fuera. Y lo será porque tal es su naturaleza.

Creo que hoy hay hombres preparados para hacer que las cosas tengan un aspecto distinto del que tienen ahora, si tuvieran la oportunidad de hacerlo. Pero la oportunidad no surge, porque la voluntad de existencia de esa nueva cosa todavía no existe.

Tomad los dibujos de Ledoux, que son muy interesantes. Ledoux tiene una intuición sobre el aspecto de un pueblo, de una ciudad, pero proyectó esto otro, y un "pueblo" no tenía en realidad ese aspecto en absoluto, y de esto no hace tantos años. Lo imaginó.



Cuando un hombre empieza a proyectar algo para el futuro, puede convertirse en un pedazo de historia bastante cómico, porque sólo podrá ser algo que se pueda hacer ahora. Pero, en realidad, algunos hombres ya son capaces hoy de fabricar una imagen. Una imagen sí es posible, y no tiene por qué ser una predicción de lo que las cosas serán mañana. No se puede predecir el mañana, porque el mañana depende de la circunstancia, y la circunstancia es a la vez impredecible y continua.

El auténtico secreto del arte de Cartier-Bresson es que busca el *momento crítico*, como él lo llama. Es como decir que en la circunstancia, que es a la vez continua e impredecible, encuentra su escenario. Sabe que sucederá, pero espera y espera a que suceda. Sé que cuando me estaba fotografiando hace años, yo solía entrar en el aula de proyectos, sin saber que él estaba allí. Estaba en algún rincón, quizás había esperado horas allí, y yo no sabía que me estaba esperando a mí. Solía caminar alrededor de la sala mientras él esperaba a que me parara en alguna mesa. Y me paraba, también porque la mesa la ocupaba una bonita chica china. Me acercaba a la mesa y empezaba a dibujar, y oía el click de la cámara. Estaba preparado; estaba esperando el momento exacto, pero también estaba preparando su escenario. Era un fotógrafo maravilloso. Estudiaba su objeto. De hecho, aprendí mucho sobre el significado de un arte y otro gracias a él, simplemente haciéndome comprender que su arte era distinto sólo porque él creaba la circunstancia.

Página anterior: Boceto para la Escuela de Arquitectura de Rice, 1969; no construida.

¿Con qué relaciona los aspectos más sutiles de su trabajo?

Realmente, busco la naturaleza de las cosas. Cuando hago una escuela, intento resolverla a partir de "escuela", y no de "una escuela". En primer lugar, está el problema de por qué una "escuela" es distinta de cualquier otra cosa. Nunca leo un programa literalmente. Es algo circunstancial. La cantidad de dinero de que dispongas o dónde debe localizarse, y las cosas que necesitas no tienen nada que ver con la naturaleza de un problema. Así que buscas su naturaleza y después lo confrontas con el programa. Mirad a la naturaleza de algo, y veréis en el programa lo que queráis... una biblioteca, por ejemplo. Lo primero que se hace es reescribir el programa. Ahora bien, la reescritura debe ir acompañada de algo que la interprete. Tu programa no significa nada por sí mismo, porque estás hablando de espacios. Así que también envías los dibujos que acompañan a tus pensamientos sobre la naturaleza de tu problema. Invariablemente, se necesitan más espacios porque todos los programas los escriben no-arquitectos y están destinados a ser una copia de otra escuela o edificio.
Es como escribir a Picasso y decirle, "Quiero un retrato... con dos ojos... y una nariz... y sólo una boca, por favor". No puedes hacer eso, porque estás hablando del artista, y él no es así. La naturaleza de la pintura es tal que se pueden pintar cielos negros durante el día. Puedes pintar de azul un vestido rojo. Puedes hacer puertas más pequeñas que las personas. Como pintor, tienes esa prerrogativa. Si lo que quieres es una fotografía, contratas a un fotógrafo. Si lo que quieres es un arquitecto, tendrás que hablar de espacios..., de espacios inspirados..., así que tendrás que reconsiderar las necesidades de la naturaleza del entorno que inspira la actividad de esa institución del hombre. Lo ves en una escuela o en un edificio de oficinas, o una iglesia, o una fábrica, o un hospital, instituciones del hombre.

¿Se aproxima al análisis del emplazamiento del edificio de la misma manera, tratando de comprender la naturaleza del área circundante?

Al considerar la forma y el diseño, ¿surgen el uno del otro?

Normalmente, el carácter del lugar, su naturaleza, debe estudiarse porque está ahí. Uno no planta un edificio en cualquier parte ignorando la influencia de lo que le rodea. Siempre existe una relación.

La forma no tiene ni contornos ni dimensión. Tiene tan sólo una naturaleza y una característica. Está hecha de partes inseparables. Si se suprime una de esas partes, la forma desaparece. Eso por lo que respecta a la forma. El diseño es su traducción en realidad. La forma tiene existencia, pero no presencia, y el diseño la conduce a presencia. Pero la existencia es existencia mental, así que se diseña para que las cosas sean tangibles. Y eso es lo que consigues si haces lo que se podría llamar un dibujo de forma, un dibujo que, de algún modo, muestre la naturaleza de algo.

Cuando el pastor me preguntó cómo haría una Iglesia Unitaria, simplemente me acerqué a la pizarra y se lo dije, sin haber visto ninguna antes. Pero no hice un dibujo de arquitectura. Hice un dibujo de forma, un dibujo que indica la naturaleza de algo y le añade algo más. Os puedo enseñar cómo era el dibujo. Le dije: "Aquí está el deambulatorio, y aquí el pasillo, y aquí la escuela. El deambulatorio es para el hombre que no está seguro. 'Quiero pensármelo. Todavía no quiero entrar en la iglesia'. Puede que sea un católico, o un judío, o un protestante, de manera que sólo entra en la Iglesia Unitaria cuando quiere escuchar, y entra, por tanto, en el deambulatorio." Este es un dibujo de forma. Muestra la naturaleza.

¿Qué le sirvió de estímulo en el proyecto de Dacca?

Esta es una pregunta muy amplia, ya que como pasé por cinco o seis edificios, tuve cinco o seis estímulos distintos. Se trata más o menos del reconocimiento de un solo elemento. El estímulo surgió del lugar de la asamblea. Es un lugar de transcendencia para los políticos. Es una casa para legislar, donde te ocupas de condiciones circunstanciales. La asamblea establece o modifica las instituciones del hombre. Así que, desde el principio, la vi claramente como la ciudadela de la asamblea y la ciudadela de las instituciones del hombre, que son opuestas, y simbolicé a las instituciones del hombre. (Anteriormente, había simbolizado a las instituciones del hombre construyendo una escuela de arquitectura, o sea, una escuela de arte y otra de ciencia. Las disciplinas eran distintas, completamente distintas, aunque ambas eran obras del hombre. Una es completamente objetiva, mientras que la otra es verdaderamente subjetiva). Y luego hay edificios llamados lugares del bienestar, donde uno empieza a considerar cada vez más al cuerpo como el instrumento más precioso, y a conocerlo, y a honrarlo.

Mi proyecto de Dacca está, de hecho, inspirado en las Termas de Caracalla, pero ampliadas. Los espacios residuales de este edificio son un anfiteatro. Es un espacio residual, un espacio encontrado, un patio. A su alrededor hay jardines, y en el cuerpo del edificio, el anfiteatro, hay interiores, y en los interiores hay distintos niveles ajardinados, y lugares para honrar a los atletas, y lugares para honrar el conocimiento de cómo fue hecho. Todos estos son lugares de bienestar, y de descanso, y lugares donde uno recibe consejos para vivir para siempre... así que eso fue lo que inspiró mi proyecto.



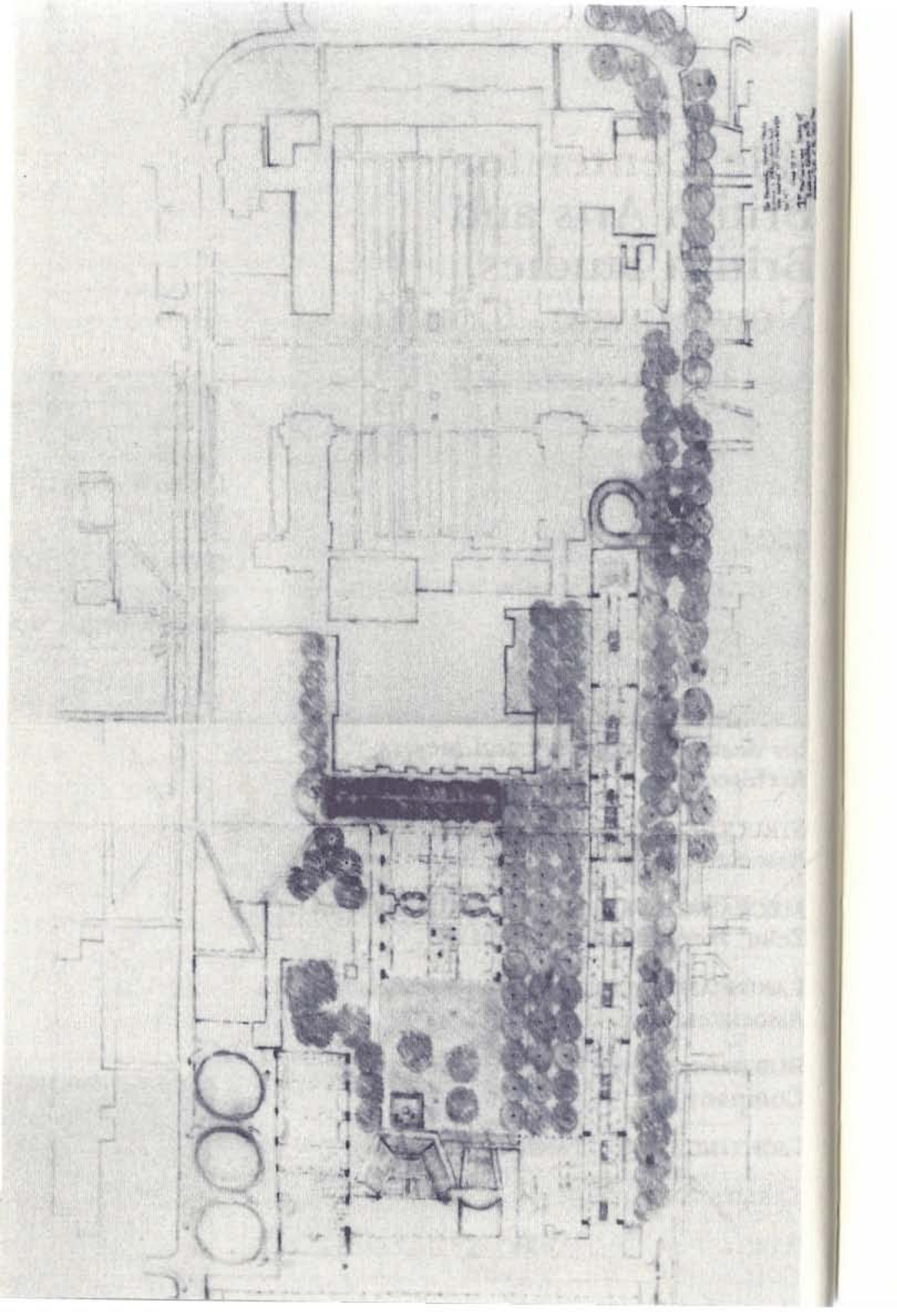
Convertí la mezquita en entrada. Estaba estableciendo, así, su naturaleza, porque me di cuenta de que la gente rezaba cinco veces al día.

En el programa había una nota diciendo que debería haber una sala de oración de 280 metros cuadrados, y un armario para guardar las alfombrillas; ese era el programa. Les hice una mezquita de 2.800 metros cuadrados, y las alfombrillas para rezar estaban siempre en el suelo. Y esto se convirtió en la entrada, es decir, la mezquita se convirtió en una entrada. Cuando lo presenté a las autoridades, enseguida lo aceptaron.

¿Cree usted que, en el caso de grandes problemas urbanos, en los que cinco o seis arquitectos intentan resolver áreas específicas, es válido que el arquitecto busque y exprese la naturaleza interior como idea dominante cuando existe una gran escala que necesita de la naturaleza exterior?

De hecho, el espacio interior justifica el espacio exterior, aunque dediques una parte del espacio a necesidades cívicas. Creo que es ventajoso que un solo hombre pueda llevarlo a cabo. No creo que un comité pueda decidir sobre naturalezas, un hombre sí. Lo que no hace este hombre es diseñar la cosa que, podríamos decir, simplemente la programa. Le otorga una naturaleza propia. Un hombre puede hacer eso, y no hacer el edificio. Si se separan estas dos cosas sin decidir sobre la naturaleza, no hay nada que se mantenga en pie. Se mantiene en pie físicamente, pero no espiritualmente. Con el tiempo, lo que el edificio realmente necesita para expresarse está ausente. Por ejemplo, cuando se entra en el departamento de urbanismo, la futura ciudad debería ser visible en el momento de entrar. Puede tener la forma de un gran hall, a través del cual la ciudad muestra sus aspiraciones y se las comunica al público. Si se toma el programa como algo dado, un ayuntamiento es hoy día un simple edificio de oficinas. Eso sería una pérdida terrible.

La naturaleza es inspiración, y proporcionar inspiración es seguramente una expresión demasiado fuerte. Yo diría que uno muestra su propia inspiración, algo en lo que cree, algo que uno no teme revelar. Estamos intentando decir algo que es mejor que un ascensor, un vestíbulo, o una puerta con un letrero que diga "comisión de urbanismo", y luego una recepción, y una secretaría, y una escupidera. Si piensas en la ciudad, piensas en el reino del espacio, porque, en realidad, una ciudad debería pensarse como una tesorería de espacios. ¿Creéis que eso se puede relegar al arquitecto que recibe un encargo?



No, algunos piensan de esta manera, otros no podemos. Y no se puede hacer a través de un comité, porque nadie te votaría. Cada una de las personas inferiores dejaría de votarte... "esto no es necesario... demasiado dinero..." Esto o aquello. Pero eso congela la exposición de las posibilidades. Si se confía a un hombre la naturaleza de cada institución del hombre que requiere expresión, ¿cómo veríamos estos edificios?

Un hombre, no un comité, está allí para intentar que existan. Por tanto, el modo como se construya el edificio tendrá que ver con la percepción del trabajo de ese hombre para poder saber lo que vale la pena y lo que no. Está entre los pliegues de la influencia social, porque la expresión era posible. De ahí emerge algo, y la sociedad deriva de ahí. De la sociedad en sí sólo surgiría finalidad.

Página anterior: boceto de la planta de la Escuela de Arquitectura de Rice, 1969; no construida.

¿Podría hablar de la educación del arquitecto y de cómo conseguir la integración entre diseño y oficio? Si fuera el director de una escuela, ¿cómo iniciaría la educación del arquitecto?

Creo que un método puede ser tan bueno como otro. Yo lo explicaría así: tenemos obligaciones profesionales en todos los edificios, ya que trabajamos con otras personas y sus distintos intereses. Debemos conocer las obligaciones que conlleva tratar asuntos económicos, el coste de un edificio para el cliente, las facturas que paga, sus necesidades de espacio, y todo lo demás. Debemos conocer este tipo de obligación, y entender cómo supervisarla, su honestidad, algo necesario para otorgar al hombre su valor justo. Tenemos una profesión, pero también está el hombre y su espíritu. Para educar al hombre, se debe entrar en el terreno de la filosofía, de la creencia, de las demás artes.

Las formas de expresión están ahí... esto no es expresión; es una preparación para lo que se debe saber. Tus obligaciones como profesional son las de un hombre al que se le confía un trabajo que interesa a la gente, porque, después de todo, un arquitecto no lo paga de su bolsillo.

También diría que existe la obligación de idear programas adecuados. En lo profesional, diría que la posibilidad de encontrar la naturaleza de algo se encuentra precisamente ahí. El arquitecto encuentra en su edificio cierta naturaleza que pertenece a una cierta actividad del hombre.

Si fuera músico, y hubiera inventado el vals, el vals no me pertenecería, porque cualquiera puede escribir un vals, una vez le haya explicado que hay una naturaleza musical basada en un tiempo de tres por cuatro.

¿Quiere eso decir que el vals me pertenece? El vals es tan mío como el oxígeno es del hombre que lo encontró por primera vez. Uno simplemente encuentra cierta naturaleza, y como profesionales, debemos encontrar esas naturalezas.

Nuestra profesión es lastimosa sólo porque no cambiamos los programas. Si cambias un programa, liberas fuerzas maravillosas, porque el individuo nunca comete el error de hacer que sólo le complazca a sí mismo. Complaces a la sociedad con tu programa, y no con la manera en que construyes tu penoso edificio. El arquitecto se forma a sí mismo en la expresión verdadera.



Ese es el espíritu de la arquitectura que dice que la arquitectura no existe... eso dice el espíritu. No sabe de estilos o métodos. Está preparado para cualquier cosa. Así que el hombre debe desarrollar la humildad necesaria para ofrecer algo, una ofrenda a la arquitectura. Un arquitecto forma parte de la tesorería de la arquitectura, a la que pertenece el Partenón, y el Panteón, y las grandes academias del Renacimiento. Todos ellos pertenecen a la arquitectura y la enriquecen; son ofrendas.

Creo que esta es una base para la enseñanza. Y tiene que ver con el diseño, la pintura, la escultura, o cualquier otra cosa a la que te dediques. Se trata de tu expresión personal; no sólo de tecnología. Reescribir los programas para que la arquitectura pueda detectarse, y no hablo aquí de la simple manipulación de metros cuadrados. En la manipulación de superficies no hay nada que pertenezca al arquitecto, aunque pueda contribuir al proceso, como quien escribe una nota explicativa. Pero esto todavía no le hace ser un buen arquitecto; un buen profesional sí, pero no un buen arquitecto, ¿de acuerdo?

En cualquier escuela en que se establezcan estas diferencias, el método también será claro.

En el programa del edificio de la Escuela de Arquitectura de Rice encontramos elementos que, como la biblioteca, las colecciones de diapositivas, el centro de conferencias, y el área de historia del arte, podrían servir de puente entre pintura, escultura, artes gráficas y arquitectura. Parece que ese puente influiría sobre la forma del edificio, y que supondría un intercambio fundamental para el proceso educativo. ¿Podría desarrollar estos puntos y hablar quizás sobre lo que considera la esencia de la educación del arquitecto?

No puedo hablar sobre problemas específicos, pero puedo hablar de edificios en general, y de cómo pasan a ser particulares. Lo del puente y las relaciones aparentes entre un departamento y otro podría ser un tema interesante sobre el que discutir, pero no puedo hacerlo deprisa, tengo que pensar sobre ello, para poder responder a tus consideraciones.

Imagina que tienes una especie de galería, o de gran camino, y que caminas a través de ella, y que la galería conecta con las escuelas asociadas a las Bellas Artes; sea historia, escultura, arquitectura o pintura, y que ves gente trabajando en todas las aulas. Está pensado para que siempre sientas que caminas por un lugar donde la gente trabaja.

Otra forma de verlo, por ejemplo sería como un patio, y entras en él. Ves edificios en este patio, uno se llama pintura, otro escultura, otro arquitectura, otro más historia; en uno de ellos te rozas con las aulas, en otro, puedes decidir si quieres entrar o no. Ahora bien, sin preguntaros cuál es la mejor situación, una pregunta muy injusta, dejadme deciros qué creo que es mejor. Creo que, con creces, la segunda opción es la mejor. En los *halls* que atraviesas, absorbes por una especie de osmosis... ves cosas. Si puedes elegir ir allí, aunque nunca lo hagas, puedes sacar más de esta disposición que de la otra. Hay algo que tiene que ver con el sentimiento de asociación que es remoto más que directo, y la asociación remota tiene una vida y un amor más duradero.

Así que elegimos el patio. El patio es el lugar de encuentro de la mente, y también de lo físico. Incluso cuando lo atraviesas bajo la lluvia, la asociación espiritual con este espacio supera a la asociación física del momento. Así que he formulado la pregunta y también la he contestado, ¿no es así? Es la mejor manera que conozco de examinar a alguien. Consigues sacar la mejor nota y lo consigues todo.

Haces un puente y lo inventas. El puente no es físico; debe serlo en espíritu, en pensamiento; de eso depende su duración. Ahora bien, también hay otras razones. No debemos dar por sentado que cada profesor sea realmente un profesor, porque de profesor puede tener sólo el nombre. No puedes depender de algo que está congelado en una disposición arquitectónica concreta... cuando, en realidad, la conexión puede ir mucho más lejos. No es de suponer que un buen estudiante será un buen profesional, o que un profesor será necesariamente un buen profesor. Alguien que tan sólo está empezando a vislumbrar las cosas puede resultar ser el mejor de los profesores.

Podemos tomar cada elemento de una escuela de arquitectura y componerlos. Una de las más importantes que conozco, dado que el arte involucra a la vista, tiene que ver con la vista y la mente. Vemos a través de asociaciones y otras vías. Puedes cerrar los ojos y ver una realización filosófica. Puedes ver de una manera en la que también oigas, puedes ver algo filosófico... con tu mente. Te pasan las cosas y se balancean ante tus ojos, y te tientan a dejar de pensar. Pero hay cosas que sucedieron hace mucho tiempo que fueron hechas con un gran amor, y que son en general una maravilla.

En lo que concierne a la biblioteca, la biblioteca de una escuela de arquitectura no es un lugar en el que pasas los dedos por fichas y catálogos para descubrir un libro. Los arquitectos tienen poca paciencia con los catálogos. Invariablemente les disgusta el primer bloque de una biblioteca: el catálogo. Eso vosotros ya lo sabéis. Ahora bien, si tuvierais una biblioteca en la que sólo hubiera grandes mesas... muy anchas... no como las mesas corrientes... Quizás la mesa sea un patio, no sólo una mesa, pero un espacio parecido a un patio en el que yacen los libros, libros abiertos. Están colocados con suma inteligencia por la bibliotecaria, abiertos por páginas que te humillan con sus maravillosos dibujos... cosas que han sido registradas, terminadas y desplegadas frente a ti, edificios que son magníficos. Si un profesor comentara esos libros, los seminarios serían espontáneos; eso sería maravilloso. Así que lo que tenemos es una biblioteca con mesas alargadas, con espacio suficiente para sentarse a un lado con un cuaderno y un lápiz, con los libros en medio. Los puedes consultar, pero no tomarlos prestados. Están ahí simplemente para invitarte a la lección de la biblioteca. La biblioteca es, en realidad, sólo un aula más, y podéis hacer que lo sea; mirándola así, "biblioteca" es distinto a biblioteca. El hombre que estudia y escribe su tesis tiene su catálogo. Está ahí, y es su religión.

En su catálogo, ve chispas que saltan, que son los libros, y la asociación del catálogo y los libros es muy preciosa para ese hombre. Toma notas de los libros que se dispone a engullir y, finalmente, escribe lo que otro individuo dijo, sólo que en un modo distinto. Pero *nuestra* biblioteca en la escuela de arquitectura es muy dife-

rente, porque las mentes se tratan de otra manera. Con cada libro se establece un contacto muy, muy personal, una relación. Sabéis lo que quiero decir. Os ha pasado, y sabéis exactamente a qué me refiero. La localización de la biblioteca surge de su naturaleza. Si la ponemos en el primer piso, en el segundo, en el tercero, actuamos contra su naturaleza. No deberías sentirte obligado a que la gente pasara por la biblioteca. Algo en su estructura debería decir: "Qué sitio más fantástico para ir" y, por supuesto, su localización tendrá mucho que ver con eso, su conveniencia también, pero fundamentalmente, buscamos expresar su naturaleza. La luz directa e intensa es mala en la biblioteca; el espacio de las paredes es importante. Los pequeños espacios donde retirarse con un libro son tremendamente importantes. Podríamos decir que el mundo se te muestra a través de los libros. No necesitas muchos... sólo los buenos, y nada de buscar un libro en el catálogo. Nadie pide un libro de catálogo, moriría en la biblioteca.

Un estudiante de filosofía que prepara su licenciatura sí sabe cómo trabajar con libros apartados en rincones. Aprende de los libros de manera diferente. La biblioteca Avery de la Columbia University no es una verdadera biblioteca de arquitectura; tiene varios pisos. Es una de las mejores bibliotecas de arquitectura que existen. Tienen los mejores libros, ediciones antiguas, pero te tienes que molestar en conseguirlos, y la impaciencia de quien debe ver algo inmediatamente es demasiado grande... en cualquier caso, tampoco va a *leer* ese libro. Si está en latín, es lo mismo que si estuviera en inglés, porque va a ver las ilustraciones. Verá lo que vea, lo que su mente le dice que es. Por otra parte, cuando lo lea probablemente

encuentre algo completamente distinto de lo que es. Lo que tu *piensas* que es, es tan absolutamente importante como lo que se *escribe* que es. Se trata de cómo lo sientas y lo uses, de cómo lo expreses. Proyectas la biblioteca como si no hubiera existido ninguna otra biblioteca, y haces lo mismo con las aulas. Ya sabéis cómo se ensucia un aula, qué llena de pasión está toda la habitación entera, pasión calmada, pasión violenta, lo que sea, pero la habitación está llena de ella, y no tienes paciencia para limpiarla. De hecho, cuando la habitación está ordenada, se pierde todo... es decir, realmente no encuentras nada. Así que la clase no es una habitación bonita, sino una habitación dedicada, con luz, repleta de espacio donde trabajar. No puedes medir en metros cuadrados el área de trabajo de nadie, porque algunos necesitan mucho espacio, otros muy poco. Tenéis una serie de pupitres y tenéis que colgar vuestros dibujos del dorso de vuestras camisas, no tenéis espacio para nada. Simplemente tenéis que ver un lugar muy amplio y lleno de luz. Y debe haber espacios altos, porque la lección de la medida y la asociación con la dimensión deben ser parte de la habitación. Creo que uno simplemente siente que está en una habitación de 18 x 18, y por eso puedes imaginar cómo sería una habitación de 24 x 24, porque sabes cómo es una de 18 x 18. No hace falta una habitación grande; vuestras mentes tienen muchos recursos.

El hombre puede trabajar recluido, pero sabéis que cuando tenéis una idea, si sois verdaderamente buenas personas, no podéis evitar contársela a alguien. Queréis compartirla inmediatamente, no queréis esconderla. Si hubierais robado esa idea, seríais odiados durante el resto de vuestras vidas, pero comunicar es una necesi-

dad que todos tenemos. Es inevitable. Cualquiera de nosotros es, de algún modo, un profesor, porque queremos compartir esa idea, y porque compartirla significa ya otra cosa. Ese otro significado es la validez de la idea, sólo reconocible tras haberla compartido. La confirmación que alguien sensible necesita de la validez de su idea es como conseguir la aprobación de un millón de personas. Eso no sería cierto si se tratara de un problema matemático, pero sí lo es cuando el problema tiene que ver con la estética, con el arte. Si un hombre es honesto y te dice lo que siente, consigues la mejor de las aprobaciones, la de los sentimientos que llegan al alma. La localización de un aula es, claro está, importante, pero no influye en nadie. Creo que el poder reside en trabajar por si mismo. Si se trata de un lugar que inspira a trabajar, su mejor servicio al campus es simplemente estar ahí. Los lugares de encuentro son importantes, y realmente debe haber aulas, como las de los seminarios, que son obligatorias. Uno no sale a la calle y decide dar un seminario porque le apetece. No creo que deba de haber aulas para seminarios alineados y en una sola planta, porque un seminario es un momento de inspiración, y debemos mantener ese momento como lo hacemos ahora, y sentarnos a su alrededor y hacer que dure. Desde el momento en que colocas los seminarios en la segunda planta, uno tras otro y alineados, dejan de ser seminarios. No hay lugar para la espontaneidad y, en este sentido, uno debería preguntarse: ¿y si la escuela de sociología y la de arquitectura se reunieran?

Sí, deberíamos reunirnos, si cualquiera de las dos escuelas está preparada para reunirse con la otra. Si os preparáis para los motivos y los objetivos del sociólogo, y los sabéis antes de entrar en el

seminario, y si el sociólogo está también dispuesto para entender la esencia y el espíritu de la arquitectura, entonces el seminario será tremendamente beneficioso. Si no es así, tendremos una pelea de gallos. No nos entenderíamos. Los unos dirían, "Vale, no me entiende". Y los otros dirían, "No me entiende". Y yo lo he visto.

Hay que tener esto en cuenta: creo que un profesor es esencialmente alguien que no sólo sabe cosas, sino que siente cosas. Es el tipo de hombre que puede reconstruir el universo simplemente con mirar una brizna de hierba. Ese hombre puede reunir a cualquiera. Puede reunir al sociólogo con el arqueólogo y el metalúrgico. De alguna manera, su interior contiene las leyes del universo. Por cómo está hecho este hombre, intuye las leyes, y gracias a esa intuición no dice "¡Fuera la sociología!" No... respeta cada una de las partes. Con un profesor así, el encuentro sería maravilloso; muy beneficioso tanto para los arquitectos como para los sociólogos.

Creo que cada edificio debe tener un lugar sagrado. Encontré lo que considero un lugar sagrado en un teatro que estoy proyectando en Fort Wayne, Indiana. Me costó bastante; no sabía demasiado de teatros. Sabía que tenían que tener camerinos, pero mientras me hiciera falta saberlo todo sobre camerinos, nunca podría resolver el problema, porque no conocía su espíritu. Al llegar a un cierto punto, no me importaba cuántos camerinos había, sólo dónde colocarlos, su posición podía ser esta o aquella, ya me lo dirían, y me encuentro con un espacio que sobra, y luego resulta que faltan camerinos. Todo está construido siguiendo los planos más incompletos que se han presentado a un teatro, porque no existe ningún guía que

pueda explicarte el espíritu de una cualidad u otra. Creo que buscar el espíritu y encontrarlo es la clave para servir al conjunto de espacios que llamamos teatro. Ahora os cuento el resultado, en vez de haceros sufrir con todo tipo de detalles. El espacio sagrado es el lugar del actor, los camerinos, la sala de ensayos. El camerino tiene un balcón que mira al escenario. Existe una relación entre este lugar y el escenario. Desde el momento en que conseguí ponerlo todo junto, se convirtió en un espacio sagrado, y no simplemente en uno sobrante.

El escenario mismo era como una plaza. Lo proyecté como si lo fuera. Si lo miras, hay edificios con gente, pero miras siempre desde ahí hacia la plaza. Los escotillones se hicieron de manera que pudiera haber asientos, y que el proscenio fuera como un teatro en alto relieve, cuyo fondo sería este edificio.
No lo verías, pero a veces sí lo verías. Este era el *lugar sagrado*. Después de esto me importaban poco el tamaño del vestíbulo, en realidad, sólo importaba que fuera lo suficientemente grande. Era muy importante no haberlo encontrado en su vía muerta, ya sabéis, con desechos de espacios desprovistos de uso.

Este era un edificio de verdad. Fue muy importante encontrar la idea. Encontramos el propio ser sagrado del teatro, y el teatro cobró vida. Era un lugar honesto, una invitación. El teatro no es un lugar en el cual decir "Lo siento, no quedan entradas". Siempre debe haber butacas, y eso es algo normal y que cualquiera debería saber. Alguien llega pronto al foro y se sienta en una butaca adecuada para un rey, pero siempre habrá un lugar para el rey, aunque llegue tarde.

Estamos aquí, y la galería está aquí, y ambas tienen una arquitectura muy distinta y reconocible. He utilizado arcos de ladrillo, el mismo viejo material de siempre, porque es absolutamente magnífico. *¿Por qué no debería utilizar... ese viejo material?* Lo que utilizo aquí es tan sólo un orden, un orden completamente claro. No es falso, y cuesta menos. Podría hacer el mismo teatro, si quisiera, en la más condenadamente bella de las estructuras de hormigón, pero no me interesa. Lo que me interesa aquí es construir esto... si construyo esto... sé que he dado nueva vida a un teatro. La presencia de esta arquitectura es un hecho... y ahora, cuando las luces se enciendan, el teatro estará completo. De alguna manera, el teatro se mantiene unido, y eso es un lugar sagrado. ¿Cuál es el lugar sagrado en una escuela de arquitectura? Podría ser el vestíbulo, pero también podría ser el lugar donde os reunís, para comentar e intercambiar impresiones. Una reacción ante tu trabajo significa millones de aprobaciones aunque sólo sean unos pocos. Es el tipo de cosas con las que aprendes a creer en aquello que presentas, y eso es tremendo.

Llámalo sala de correcciones si quieres, pero, en realidad, es la habitación donde os reunís, donde todas las clases se reúnen, para una especie de comentario acerca de una experiencia al hacer un edificio... que empezó con un pedazo de papel blanco.

La lección más valiosa podría ser llamar a diferentes personas y obtener algunas reacciones, incluso reacciones violentas de gente con determinadas creencias. No os van a poner nota. Las notas le conciernen al profesor. Creo que pedirle a quien venga que te ponga

nota es pedir demasiado. Está reaccionando, y su reacción no debería implicar una nota.

Estoy en contra de poner nota a las correcciones. Realmente creo que no se trata simplemente de una sesión de evaluación. Si el profesor pide a alguien que participe en el jurado, es el colmo. No creo que un estudiante deba estar de pie, temblando como una hoja, delante de gente a la que no conoce, y explicar su proyecto, tras haber trabajado toda la noche, o quizás dos noches seguidas. Está hecho un manojo de nervios, lo hace lo mejor que puede, así que creo que el jurado jamás le debería poner nota. La sala de correcciones debería ser un lugar en el que sabes que no te van a reprender. Vas simplemente a respirar un espíritu y el ambiente debe ser alegre.

Creo que alrededor de esto es posible construir una escuela. Tienes muchas salas. Las salas pueden tener paredes toscas; no importa. Puedes colgar cosas donde te parezca. Puedes echar pintura por el suelo. El aula puede ser como un Jackson Pollock, pero cuando vas a la sala de corrección, no. Debería de haber algo maravilloso en ese lugar. Un lugar donde puedas tomar un té... una sala que siempre debería ser amigable. Siempre un santuario, no una sala en la que te sientas como si fueras a ser juzgado. Simplemente una sala maravillosa. El espacio sagrado de la escuela de arquitectura.



MANOS ARRIBA
Lars Lerup

La mano de Kahn, sostenida a medio camino entre él y nosotros, es un vínculo mítico entre la imaginación del arquitecto y su obra construida. (La mano del carpintero y del albañil también están implicadas por su parentesco profesional). Pero la mano de Kahn está abierta, vaciada y liberada de los trabajos de construcción —libre del lápiz y de la escuadra—. Como un pájaro (¿la propia *Mano Abierta* de Le Corbusier?), la mano-que-gesticula surge como una promesa: no de un edificio, sino de la *construcción en uso*, un enlace sinóptico entre sujeto y objeto. Tal arquitectura no es más que un triste facsímil de la mano. En la mano se encuentra el último sueño de una *architecture vivante*, de una arquitectura viva.

Como manos de maestro, estos arquitectos hace mucho que ya no están de moda. Se han acabado los profesionales de las manos-que-gesticulan: manos que sostienen maquetas, lápices o cigarrillos (por afecto y estilo). En cambio, las manos están pegadas al cuerpo, escondidas en los bolsillos o, como muletas blandas, sosteniendo cabezas (cansadas). Las manos aparecen en otros lugares, incorpóreas, flotantes, meras sinécdoques de la presencia humana; o más interesante, como sombras; como contactos de fotografías en máquinas-palancas para agarrarse,

ratones de ordenador que hacen click, navegando por canales con aparatos de control remoto, o (en domingos en el campo de tiro) apretando el gatillo de rifles de precisión.

Dentro de la máquina, en el interior de las partes que la hacen funcionar, en su inteligencia profunda, incluso la sombra de la mano está casi olvidada. "Estas máquinas... son nuestros mejores deseos para nuestras manos", escribió Charles Seiber en el *New York Times Magazine*, en un artículo en el que describía la afición de su padre por los aparatos y las viejas herramientas y en desuso. Al final, "incluso esas viejas máquinas eran demasiado complejas". Para describirlas, su padre "tenía que representar con mímica los distintos movimientos por los que cada una, con su herramienta de precisión incorporada, construía una pieza de metal mediante una matriz..."[1] Trabajando en la máquina, las manos se reducen a imitar a la *máquina real* que han inventado; y peor, imitando a una máquina que, a su vez, sólo *reemplaza* el trabajo de aquellas mismas manos. La palabra operativa para esto no es imitar, sino reducir, pues no son las manos las que se han reducido, sino las máquinas. Los cirujanos de manos y los ingenieros de robótica pueden dar fe de ello. Las manos todavía conservan una inteligencia enormemente compleja, cuyo secreto aún no ha sido descubierto.

En laboratorios industriales, especialmente en los centros de investigación informática de todo el mundo, las manos se dirigen *desde* o *hacia* los ordenadores. Desde los sistemas de reconocimiento dactilar, los gestos de la manos que "dicen" a las máquinas lo que deben hacer, a teclados y lápices ópticos, las manos siguen haciendo aún gran parte del trabajo. Pero las señales no viajan sólo en una dirección. J. G. Ballard, en su libro *A User's Guide to the Millennium*, explica que las máquinas son poderosas e hipnóticas, pero su *retroalimentación*, aunque débil, revela siniestras limitaciones:

Máquina de escribir: nos modela, codificando su propia disposición lineal a lo largo del espacio libre de la imaginación.[2]

Uno se refiere al mecanógrafo (antes de la invención del ordenador personal) como la persona "que escribe" los tipos. Más adelante, la máquina de escribir llegó a "escribir" al operario; pero, ahora, a pesar del teclado, la *disposición lineal* no alcanza por completo al ordenador. Gracias a las nuevas capacidades de los procesadores de textos, el escritor se encuentra ahora en un campo cuyos surcos lineales se pueden detener, volver sobre sus pasos, borrar, desplazar e invertir. Ahora las manos se deslizan de arriba a abajo por el teclado —lo Digital (como los dedos de la mano) y lo Binario (como los ceros y unos del ordenador)—. Los diez dedos de la mano son capaces ahora de una complejidad digital que muy pocos de nosotros llegaríamos a comprender. Aunque en este nuevo juego de dígitos, "¿existe de verdad el cuerpo...?" y, como se pregunta Ballard,

"¿aceptaría su disminuido papel?"[3] Después de todo, nuestras manos mecanografían con todos los diez dedos, aunque su mensaje recae en los dos dedos índice (al menos tras las teclas del ordenador). ¿Tomarían sus peculiaridades los ocho restantes (meñique/perezoso, anular/fiel, corazón/rudo, pulgar/feliz) y comenzarían una rebelión? Ya no es más una herramienta de trabajo o un símbolo, y la mano reemerge con plenos derechos. Sin trucos escondidos en la manga, nuestras manos navegarán por el menú "digital" completo con vertiginosos hechizos biotecnológicos, coincidiendo bit a bit en un universo paralelo. Hasta ahora, la mano que proyectaba nuestros variados universos (movimiento moderno, posmoderno, deconstructivismo, minimalismo) nunca ha estado en paralelo, sino constreñida, colonizada y atada por el propio universo. Con un toque ligero, más comodidad, más franqueza y más paralelismo, otros universos diestros, líquidos y vivos aparecerían sin duda.

Si "la ciencia ficción es el sueño del cuerpo por convertirse en máquina,"[4] ¿son nuestras manos-que-gesticulan el sueño del cuerpo por convertirse en arquitectura? ¿Hay algo más en las manos de Kahn que la tarjeta de visita del arquitecto o una sugerencia estilizada de algún gran acontecimiento arquitectónico? ¿Es el nuevo títere sin manos del teatro de la tecnología el titiritero mismo, una biotecnología que genera uno de los millones de nano-tsunamis de la metrópoli?

Hace tiempo que pasó la época de "cuando las catedrales eran blancas"[5] y acogían a sus ciudadanos subyugados por el pavor de sus dramas sordos.
La educación deshace de un modo lento pero seguro todas las formas de autoridad, habilidad y autoría. Los arquitectos, aunque todavía ciegos por el estrellato, se están uniendo a "proyectistas" para trabajos en equipo que producen proyectos sin claro pedigrí ni un único origen. Aunque todavía bajo el cartel de un solo arquitecto estrella, todo el mundo sabe que el estudio se ha convertido en una nebulosa cuyos trabajos internos son tan complejos y dispersos que el autor ha muerto en todos sus intentos y propósitos. Engendrados y señalados con boyas por la inercia no jerarquizada, multitud de nuevos intereses podrán pronto moverse hacia "casualidades organizadas": una democracia de manos realizando un nuevo espacio metropolitano.

Lo que tengo en mente es un espacio arquitectónico que no sufra de un nombre, lugar o tiempo; una hiperrealidad en la que "veamos" a todo el mundo, todas las fachadas y el espacio interior completo al mismo tiempo (como en *El Aleph* de Jorge Luis Borges).[6] Esto puede ser, por ahora, inverosímil, pero quizás no por mucho tiempo. La simultaneidad ultradinámica de la metrópoli de veinticuatro horas ya está pidiendo una nueva visión espacial de sí misma.

En un mundo *sin-autores*, los proyectos específicos, viejos y nuevos, pertenecen a la esfera pública. Pero para incluir en esta visión los proyectos de Kahn (y de Frank Lloyd Wright, Paul Rudolph, Aldo Rossi, Frank O. Gehry, Peter Eisenman y John Hejduk), hay que superar un obstáculo mayor: la extendida e implacable amnesia de la psique arquitectónica estadounidense; nuestra tendencia a enterrar y a olvidar a nuestras estrellas, a menudo antes de su desaparición. La tendencia a sustituir la adoración hacia nuestra estrella por odio, o simplemente por olvido, debe ser una forma de venganza de las masas, o quizás más interesante, el reconocimiento de que la creatividad es un agente libre que opera en nosotros, más que una emanación particular de uno de nosotros.

Las obras de Kahn ya se han procesado y reconfigurado, y ahora se han consolidado efectivamente en el cerebro de la metrópoli. Ya ha llegado el tiempo para recordarlo —dejemos que el intenso viento solar de la metrópolis ilumine y recoja todo proyecto bajo sus propios auspicios—. Pero desde que el principal propulsor de la metrópolis ya no es la arquitectura sino, como ha dicho Felix Royathyn, "gas y pistolas" —como uno de sus "extracuerpos"— como uno de los fantasmas de la ciudad, relegar el proyecto como una perversión urbana puede permitirle, finalmente, acabar con su fantasía y encontrar una nueva audiencia y en gran expansión. Todavía tenemos que ver la sombra de Kahn en cada plano y fachada de la metrópolis.

La mano de Kahn. La mano es el sueño del cuerpo de la arquitectura; el sueño es uno de los fantasmas del cuerpo; y finalmente, el proyecto es una de las muchas perversiones de la metrópolis (Rem Koolhaas, *Delirious New York : A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, Nueva York, 1978), es uno de sus extracuerpos, una mano.

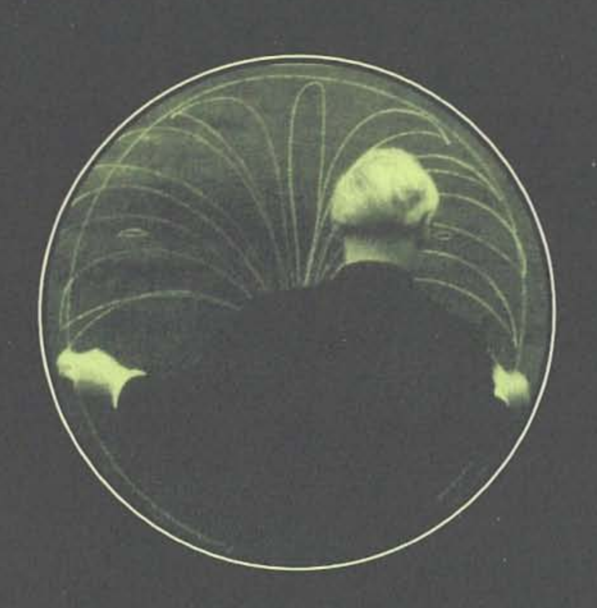
Las especulaciones sobre la mano de Kahn se predican en el lenguaje corporal —la comparación entre el cuerpo y el lenguaje, entre la razón del lenguaje y los gestos del cuerpo—. Son una pantomima de las razones del cuerpo, pero más inquietante es el hecho de que el lenguaje también puede imitar al cuerpo, ¿quién sabe? Gilles Deleuze, cuyo siglo hemos ya abandonado,[7] sugiere que los mensajes mixtos (de cuerpo y lenguaje) son la consecuencia de las repetidas vacilaciones a que dan lugar las actividades del cuerpo y la razón.[8] Los pensamientos proceden "a trompicones", igual que el final de un brazo decide ser una mano antes de saber si será la izquierda o la derecha. ¿Cuántas veces he visto que mis planos han proyectado otra casa, que mi escritura construye sus propias razones, o que mi cuerpo se tropieza consigo mismo? Estas bifurcaciones potenciales amenazan a la misma razón, a la vez que liberan tanto al lenguaje como al cuerpo.

La perturbación de la razón y la pantomima permite que abunden las marginalidades. Deleuze las llama fantasmas.

Al ser teológicas, oníricas o eróticas, nuestras manos los han desarrollado todos. El creyente crucificándose a sí mismo; la mano como el sueño del cuerpo de la arquitectura; o la mano clandestina buscando un lugar para llevar a cabo lo inmencionable. ¿Qué tipo de fantasmas se esconden tras el gesto de Kahn? ¿Es su mano que invita a los estudiantes a unirse a él al otro lado, para descubrir lo que sus materiales constructivos "quieren ser"? ¿O le protegen, defendiendo su privacidad, su miedo al otro, o su propio lado oscuro? "¡Silogismos disyuntivos!", en los que el término medio y común es la mano. ¿Pero qué es, precisamente, la positividad de la mano, su ambigüedad, o su "gesto suspendido"?[9]

Al final, la mano de Kahn —todas las manos— probablemente no son copias de la razón, sino simulacros de superficie, partes de una máquina dionisiaca que, cuando se le permite divagar y fabricar, nos libera de nuestros destinos imaginados.[10]

1 Siebert, Charles, "My Father's Machines", en *The New York Times Magazine*, 27 de septiembre de 1997, pág. 91.
2 Ballard, J. G., *A User's Guide to the Millenium: Essays and Reviews*, Picador, Nueva York, 1996, pág. 276.
3 *Ibíd.*, pág. 276
4 *Ibíd.*, pág. 279.
5 Se refiere al libro de Le Corbusier sobre América del mismo título (*Cuando las catedrales eran blancas: viaje al país de los tímidos*, Apóstrofe Editorial, Barcelona, 1999).
6 Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
7 Foucault, Michael, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Bouchard, D. F. (ed.), Cornell University Press, Ithaca, 1977, pág. 165. Foucault sugiere que con el tiempo nos referiremos al siglo XX como el siglo de Deleuze.
8 Deleuze, Gilles, *Logique du sens, Éditions du Minuit*, París, 1994; (versión castellana: *La lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989).
9 *Ibíd.*
10 *Ibíd.*



LAS DOS CARRERAS DE LOUIS I. KAHN
Michael Bell

"La primera verdad fundamental es que sobrevivió"[1]

Introducción

En el verano de 1944, más de cuarenta naciones firmaron en Bretton Woods, Vermont, los tratados que establecieron el marco para la formación del Fondo Monetario Internacional (FMI). Las semillas de los acuerdos de Bretton Woods se habían sembrado en 1939, como un esfuerzo preventivo para estabilizar el comercio mundial y las monedas en el final anticipado de la II Guerra Mundial. Ese año, el Ministerio de Hacienda de Estados Unidos consideró los modos de influir en la economía "estableciendo valores basados en el oro para la economía de guerra y la reconstrucción de la posguerra"[2] y formular los principios de un banco intergubernamental que conduciría a la creación del FMI. El presidente Roosevelt asoció enérgicamente la posibilidad de una paz sostenida con la estabilidad económica internacional, y por ello emprendió una campaña para conseguir que los Tratados de Bretton Woods se tomaran en serio.

El año 1944 también señala la publicación del ensayo de Louis I. Kahn "Monumentalidad" aparecido en *New Architecture and City Planning, A Symposium*, editado por Paul Zucker (Philosophical Library, Nueva York). Este ensayo marca la etapa final de la "primera carrera" de Kahn, una práctica basada sobre todo en el proyecto y partidaria de viviendas construidas con fondos públicos, financiadas a menudo a través de iniciativas gubernamentales. El público tachó tales programas financiados por el gobierno —como lo hizo el FMI—de casi socialistas y contrarios a los principios del mercado libre. En su ensayo, Kahn preparó el terreno para una práctica renovadora que daría lugar a nuevas potencialidades arquitectónicas simbólicas y espirituales, que Kenneth Frampton llamaría la lucha entre la modernización y la monumentalidad. En *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*; (versión castellana: *Estudios sobre cultura tectónica: las poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999) Frampton compara la adhesión de Kahn al racionalismo estructural y la geometría tectónica con Siegfried Giedion, Josep Lluís Sert y los objetivos sociopolíticos de Fernand Léger, perfilados en su ensayo de 1943 "Nueve puntos sobre monumentalidad".[3] De modo similar, David Brownlee destaca la dicotomía entre estas dos aproximaciones a la monumentalidad.[4] Aquí ofrezco una interpretación alternativa que se derivaba parcialmente de la clara evidencia arquitectónica

que el texto de Frampton analiza elocuentemente, pero otorgando más peso todavía al tiempo y la energía que dedicó Kahn a la defensa de las viviendas. La lucha de Kahn con la monumentalidad y la modernización preparó el terreno de sus obras maestras posteriores, y marcó una fase del trabajo de Kahn que se caracteriza por su atención a la geometría y a la estructura como expresión del simbolismo arquitectónico. Sus síntesis de los objetivos tectónicos y la modernización insertaban a la arquitectura en los mecanismos de una democracia que se acercaba cada vez más a la tecnología y sus procesos —económicos, maquinistas, numéricos o sociopolíticos—. El período en torno a 1944 fue decisivo para Kahn, pues marcó la emergencia de un arquitecto más politizado —que se mantiene incluso hasta los momentos finales de su carrera— de lo que reconoce históricamente nuestra profesión.

The New York Times calificó las políticas que se establecieron en Bretton Woods como "una nueva concepción del orden mundial," y *The Economist* proclamó una "concepción dinámica y completamente nueva de las relaciones mundiales de la posguerra".[5] Casi al final de la II Guerra Mundial, Estados Unidos se mantuvo sereno, sin presionar en los mercados mundiales, aunque tenía casi "dos tercios de todo el oro monetario" y contaba con el 50 % del producto nacional bruto mundial.[6] El objetivo de los Tratados de Bretton Woods y el FMI era relacionar los valores de la moneda de patrón oro con una

pequeña franja de ajuste en torno a un valor fijo; el patrón se destinaba a evitar las rápidas fluctuaciones de los valores monetarios, para disuadir la aparición de apreciaciones y devaluaciones a corto plazo, y fomentar así la demanda o el comercio. El FMI quería asegurar la estabilidad del comercio mundial y permitir una aceleración de dimensiones geográficas —las geometrías de la liquidez del capital—. La modernización, como parte de esta dinámica de mercados, permitiría transgredir las fronteras geográficas de los intereses nacionales, e igualmente llegar a alcanzar dimensiones sin precedentes. En este clima económico mundial, los postulados sociales y políticos de la primera carrera de Kahn —sus intentos para crear un entorno estable para las viviendas dentro de un sistema financiado estatalmente— tuvieron que ser abandonados o adaptados a las nuevas prácticas. La búsqueda de una arquitectura monumental permitió a Kahn reconciliar su declarado deseo de un racionalismo estructural con la dinámica de la nueva economía de posguerra; Kahn, en efecto, precisaba de un sistema que le permitiera contar tanto con la fluidez de capitales como con las dimensiones cartesianas, y esencialmente estables, que previamente había "domesticado" con sus obras. Una arquitectura derivada dentro de tal sistema podía combinar las geometrías del edificio con el movimiento algebraico de las funciones, fijando las aspiraciones colectivas mientras se liberaban de su red cartesiana. Las divisiones locales que caracterizaban un lugar para la arquitectura de *preguerra* podían quedarse, casi

literalmente, enredadas en unos nuevos lugares internacionales activos de dimensiones económicas.

Movimiento

Louis I. Kahn, en la pizarra, con ambos brazos en movimiento, uno moviéndose en el sentido de las agujas del reloj, y el otro al revés, trazando dos arcos, o quizás un cicloide. Esta imagen de Kahn, muy extendida y que no ha sido cuestionada, se ha convertido en el testamento del maestro en pensamiento y acción —en movimiento— en la cumbre de su carrera.[7] La imagen nos indica de modo muy convincente la habilidad de Kahn para mantener en vilo a una audiencia, pero la calidad gestaltiana que adquirió con el tiempo diluyó la complejidad de sus intenciones y disminuyó la apreciación de la asombrosa amplitud de su larga carrera. Aunque familiar, la imagen aún genera nuevas preguntas: ¿Qué tipo de movimientos estaba indicando Kahn y qué dimensiones adquiría su geometría?

Las famosas fotografías de Kahn ante la pizarra constituyen el testimonio de un maestro trabajando, aunque probablemente haya aprendido a utilizar la pizarra para hacer grandes dibujos en 1913, cuando era estudiante de la escuela elemental y asistía a clases complementarias en la Public Industrial Art School en Filadelfia. El director de la escuela, J. Liberty Tadd, muy conocido por utilizar la pizarra para trazar grandes dibujos didácti-

cos,[8] se hizo amigo de Kahn y pasó a ser su mentor. Cuando Filadelfia comenzó su ocaso como líder industrial durante la primera ola de modernización de las ciudades estadounidenses, Kahn comenzó una educación que culminaría en la University of Pennsylvania bajo la dirección de Paul Cret. Para Kahn, quien pasó su juventud en instituciones públicas de enseñanza como la Industrial Art School y el Graphic Sketch Club, el impacto de Cret fue muy fuerte. Cret enseñaba que los nuevos edificios y los programas sociales precisaban de una nueva arquitectura y creía que "en consecuencia, la democracia moderna encontraría su propia expresión arquitectónica."[9] Bajo la influencia de Cret, el programa de la University of Pennsylvania se basaba en el proyecto y el dibujo Beaux Arts. Kahn nunca renunció a estos fundamentos.

La sucesión de trabajos de Kahn después de 1951 se caracterizó por una estabilidad clásica y su monumentalidad —productos de su formación Beaux Arts—y conformados por los postulados de Cret para encontrar nuevas formas democráticas para la arquitectura. A pesar de la dimensión de los atributos de estos trabajos, particularmente aquellos que incorporan la geometría como estructura, consiguió difundir multivalencias a su clasicismo aprendido. La arquitectura de Kahn, y la geometría que ensamblaba sus componentes, desarrollaba un tipo de movimiento -de calidad vectorial- que se puede relacionar históricamente con su colaboración con Anne Tyng. La respuesta

de Kahn a la escala extrapolada y acelerada y al crecimiento logarítmico de la nueva economía se debe entender en este contexto. Sin embargo, este interés posterior de Kahn por la geometría, que indicaba su elección del "racionalismo estructural" y la "expresividad arquitectónica" en la búsqueda de una nueva monumentalidad, no eclipsaba las preocupaciones sociopolíticas que fueron el sello personal de sus proyectos de viviendas que acabaría antes de la guerra con Oscar Stonorov. El fin de la asociación de Kahn y Stonorov, y su movimiento hacia la monumentalidad, es paralelo a la emergencia de los nuevos ideales económicos y comerciales, cuyas características y mecanismos adquirieron gran autoridad en el entorno que nació tras Bretton Woods.

Veintisiete años

Kahn dedicó los primeros veintisiete años de su carrera a proyectar y dirigir la construcción de proyectos de viviendas financiados con fondos públicos. Sin embargo, después de 1951, Kahn alteró su manera de ocuparse de la parte económica del edificio; y pasó de hacer viviendas y buscar fondos a realizar trabajos institucionales monumentales. Su politización como asesor de vivienda para numerosas agencias federales y locales dio paso a una práctica profesional apoyada por el mecenazgo de clientes institucionales que precisaban del talento de un maestro. Al finalizar la II Guerra Mundial, Kahn for-

muló los medios con los que buscaba insertar las prerrogativas de la arquitectura en los mecanismos de una sociedad que, a un nivel sin precedentes, seguía el curso determinado por las iniciativas económicas. Los proyectos de viviendas de preguerra que habían sido el núcleo de la práctica de Kahn se componían de unidades de viviendas sumadas y ensambladas a otras unidades; la forma del conjunto era simplemente el resultado del ensamblaje de las unidades individuales. En el período de posguerra, Kahn no abandonó su metodología, pero ya no la aplicó a viviendas. Sus trabajos públicos transformaron la matemática simple en álgebra, proporcionando a su arquitectura una calidad exponencial —un crecimiento morfológico y una evolución geométrica— que definía un despliegue más rítmico de materiales y estructura. Tales propiedades numéricas permitieron a Kahn relacionar las dimensiones del hombre y los componentes como unidades fundamentales de construcción, aunque todavía asignaba a estos elementos dispares un papel generativo o enzimático para complementar un conjunto integrado. En obras como la galería de arte de Yale University (1951); la City Tower (1952-1957) realizada con Anne Tyng; el Laboratorio de Investigaciones Médicas A. N. Richards (1957-1965) y el Museo de Arte Kimbell (1967-1972) Kahn desarrolló una disposición hacia la geometría estructural que funciona dentro de una práctica aditiva y exponencial. Estas estructuras, desarrolladas en el tiempo, expresan una exfoliación del número, la distancia y la escala que transforman las

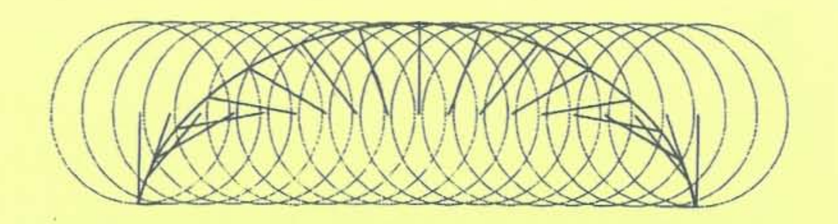
geometrías cartesianas fijadas esencialmente en ecuaciones algebraicas, o más exactamente, en geometría analítica. Esta geometría sería ya esencial en la obra de Kahn durante el resto de su carrera.

La vida de Kahn, que nació en 1902, transcurrió entre la depresión de 1929 y las nuevas economías surgidas durante y después de la II Guerra Mundial. Según Vincent Scully, Kahn "llegó a los cincuenta sin conseguir nunca un éxito particular".[10] La observación de Scully pretende mostrar el espíritu de Kahn —sus firmes creencias y su determinación— pero este comentario enuncia también lo poco que realmente saben los arquitectos sobre los comienzos de su carrera, y cuán distintas son estas dos fases de su trabajo, aunque estén íntimamente conectadas. "Monumentalidad" se publicó cuando Estados Unidos se embarcaba en demostrar que la economía podía —gracias al masivo excedente de oro— usarse como instrumento de guerra. La obra de Kahn tras 1951 afianzó su valor gracias al magnífico despliegue de materiales constructivos, y se hacía eco de su ensayo de 1944 que defendía una arquitectura con valores simbólicos y espirituales. "Monumentalidad" apareció un año antes de que Siegfried Giedion, Josep Lluís Sert y Fernand Léger se encontrasen en Nueva York para analizar y retomar la dirección y los intereses de la arquitectura moderna. Pretendían conducir las energías modernas lejos de "la esfera de la arquitectura doméstica y el arte privado" y dirigirlas

hacia trabajos institucionales que pudieran satisfacer "la eterna demanda del pueblo de traducir su fuerza colectiva en símbolos".[11] En 1944, cuando el gobierno de Estados Unidos se establecía como la fuerza económica y política más poderosa del mundo, y permitía que los intereses nacionalistas de los gobiernos siguiesen sus iniciativas económicas, Kahn se adhirió resueltamente a una búsqueda de los valores civiles y espirituales de la arquitectura que duraría toda su vida. Después de 1944, cuando comenzó el esfuerzo internacional para promulgar los Tratados de Bretton Woods, Kahn empezó a formular una arquitectura que apoyara las iniciativas individuales dentro de la emergente autonomía de los procesos de desterritorialización y economía global. El crecimiento cualitativo de los sistemas económicos de posguerra, aunque tuviera precedentes, fue incomparable en su omnipotencia y autoridad. El desarrollo de la arquitectura de Kahn corre en paralelo a estas tendencias económicas y, siendo así, desafía su autoridad en la construcción de la vida civil. Los edificios de Kahn desarrollaron una matemática que resuena con las funciones de búsqueda de excedentes de capital.

Dos movimientos / rápido y lento: el cicloide

El cicloide empleado en el Museo de Arte Kimbell en Fort Worth es un ejemplo del trabajo final de Kahn sobre la geometría; nos señala una arquitectura medida con una proporción



variable de movimientos rápido y lento. Según Michael Benedikt, la forma de las cáscaras estructurales con las que se ha construido el museo están generadas por "la curva trazada en el aire por un punto sobre un disco giratorio".[12] Mientras un círculo gira en torno a una generatriz, un punto en el círculo describe el perfil del cicloide resultante. Mientras el círculo gira a una velocidad constante, el punto se mueve a varias distancias y velocidades en relación a la generatriz. El cicloide es, en efecto, una máquina geométrica simple, pero multivalente. Produce una serie de dimensiones constantes y proporciones variables que, al combinarse, resultan monumentales. En resumen, puede describirse con dos formas geométricas elementales: la línea y el círculo. El cicloide aparece con el movimiento, describiendo tanto un movimiento rápido del punto en relación a la generatriz, como uno lento y al revés. En el museo Kimbell, Kahn trató de contener este movimiento mecánico en la forma monumental de una práctica clásica y esencialmente romana. Esta tendencia hacia el clasicismo la mantendría durante los cincuenta años de su carrera, pero sus dimensiones y la forma como lo imaginaba hablan de una nación que estaba cambiando profundamente en aquellos tiempos. Kahn dio al movimiento literal del museo Kimbell una quietud esencial, creando una arquitectura que sintetizaba la eternidad y la inmovilidad y el movimiento de la máquina.

Supervivencia

Kahn trabajó muy duro durante los años de *supervivencia*, para asegurar el potencial de la práctica arquitectónica adaptándose a las prerrogativas de la esfera pública. Sus primeros clientes fueron una sucesión de agencias burocráticas, y a veces, junto a su socio Oscar Stonorov, se veían enredados en contenciosos y disputas entre las organizaciones sindicales y la industria privada. Kahn trabajó para el Departamento de Arquitectura de Filadelfia; agencias federales como la Corporación Financiera para la Reconstrucción; la Administración de Obras Públicas; el Departamento de Hogares de Subsistencia; y la Administración para el Realojo; agencias estatales y municipales como la Corporación de Vivienda del Noreste de Filadelfia; y la Comisión de Planeamiento de Filadelfia; y sindicatos como el Sindicato Internacional Femenino de la Confección. Sus proyectos se financiaron con fondos federales de la Corporación Nacional de Vivienda, la Corporación de Vivienda de Filadelfia, Sindicato de Calcetería, Congreso de Casas de Trabajo, Sindicato de Trabajadores de Automoción, Comité de Ciudadanos Independientes, Científicos y Profesionales para las Artes y la Agencia Federal de Vivienda. Los mecenas de Kahn no llegaron hasta que ya había pasado los cincuenta años. Sus clientes, sin embargo, estaban ahí desde el momento en que se graduó en la University of Pennsylvania hasta los años finales de la guerra. Entre su graduación en 1924 y su despegue como arquitecto influyente en Estados Unidos en 1951, Louis I. Kahn trabajó casi exclusivamente en la esfera de las construcciones públicas de viviendas.

Hoy el problema de la vivienda continúa, aunque ha adquirido nuevas formas para los actuales gobernantes; China ha estrenado recientemente nuevos planes basados en un novedoso sistema de hipotecas que permitiría ventas privadas de viviendas que anteriormente fueron públicas, y el Departamento de Vivienda y Desarrollo Urbano de Estados Unidos se ha embarcado en un programa expansivo de concesiones de casas de baja renta que casi acaba con una historia de cincuenta años de viviendas públicas con rentas subvencionadas. Si Kahn hubiera percibido el creciente cambio de la economía de posguerra de Estados Unidos, y hubiera buscado una arquitectura para compensar su magnitud, ¿qué dimensión y qué calidad vectorial requeriría la arquitectura actual para insertarse en lo que el economista Kenneth Galbraith llama "la clásica trinidad" de fuerzas productivas: tierra, trabajo y capital?[13] Si la arquitectura debe ser un cuarto factor que funcione como nivel empresarial para organizar o dirigir las relaciones proporcionales entre las otras tres dimensiones, ¿qué nuevos movimientos a escala y numéricos habría que buscar? Los edificios de Kahn cuentan una historia de maestría y genio arquitectónico, pero la supervivencia de su alma vigorosa y su tardío éxito, conseguido con mucho esfuerzo, no se debe subestimar. Su vida y su lucha

para encontrar una forma ajustada a sus intereses puede, al final, ofrecer más a los arquitectos jóvenes que sus propias obras.

[1] Scully, Vincent, *What Will Be Has Always Been: The Worlds of Louis Kahn*, Saul Wurman, Richard (ed.), Rizzoli, Nueva York, 1986, pág. 297.

[2] E. Eckes, Alfred Jr., *A Search for Solvency: Bretton Woods and the International Monetary System, 1941-1971*, The University of Texas Press, Austin, 1975, pág. 35.

[3] Frampton, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge (Mas.), 1995, págs. 209-210; (versión castellana: *Estudios sobre cultura tectónica: las poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999).

[4] Brownlee, David B.; DeLong, David G., *Louis Kahn: In the Realm of Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1991, pág. 42.

[5] Eckes, *A Search for Solvency*, pág. 7.

[6] Schild, Georg, *Bretton Woods and Dumbarton Oaks*, St. Martin's Press, Nueva York, 1995, pág. 106. Ver también Hawley, R. G., *Bretton Woods: For Better or Worse*, Longmans, Green & Co., Nueva York, 1946, pág. 9.

[7] Una serie de fotos de Kahn en la pizarra aparecieron en las páginas introductorias del libro citado de Vincent Scully.

[8] Brownlee y Delong, *In the Realm of Architecture*, pág. 20.

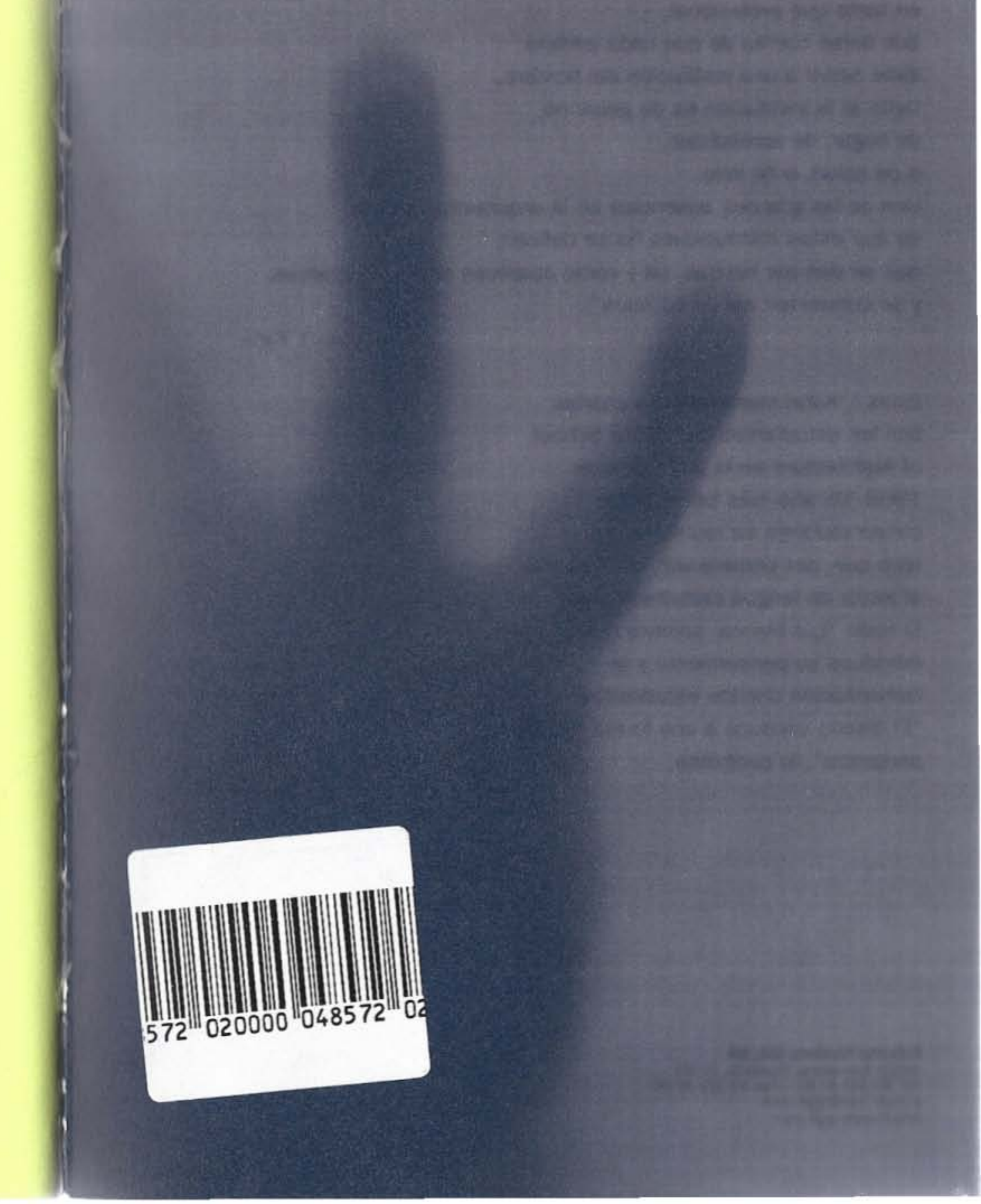
[9] *Ibid.*, pág. 21.

[10] Scully, *What Will Be*, pág. 284.

[11] Brownlee y DeLong, *In the Realm of Architecture*, pág. 42.

[12] Benedikt, Michael, *Deconstructing the Kimball*, SITES/Lumen Books, Nueva York, 1991, pág. 65.

[13] Galbraith, John Kenneth, "Economics and Art," en *The Liberal Hour*, Mentor Books The New American Library of World Architecture, Inc., Nueva York, 1964, pág. 53.



"No conozco servicio más grande
que un arquitecto pueda hacer,
en tanto que profesional,
que darse cuenta de que cada edificio
debe servir a una institución del hombre,
tanto si la institución es de gobierno,
de hogar, de aprendizaje,
o de salud, o de ocio.
Una de las grandes ausencias en la arquitectura actual
es que estas instituciones no se definen,
que se dan por hechas, tal y como aparecen en los programas,
y se convierten así en edificios".

Louis I. Kahn

Louis I. Kahn mantuvo unas charlas con los estudiantes de la Rice School of Architecture en la primavera de 1968. Un año más tarde, estas conversaciones se reunieron en un libro que, por primera vez, se presenta al lector de lengua castellana.
El texto "Luz blanca, sombra negra" introduce su pensamiento y la conversación con los estudiantes, "El diseño conduce a una forma de presencia", lo confronta.

Editorial Gustavo Gili, SA
08029 Barcelona. Rosselló, 87-89
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05
e-mail: info@ggili.com
http://www.ggili.com

ISBN 84-252-1887-X
9 788425 218873